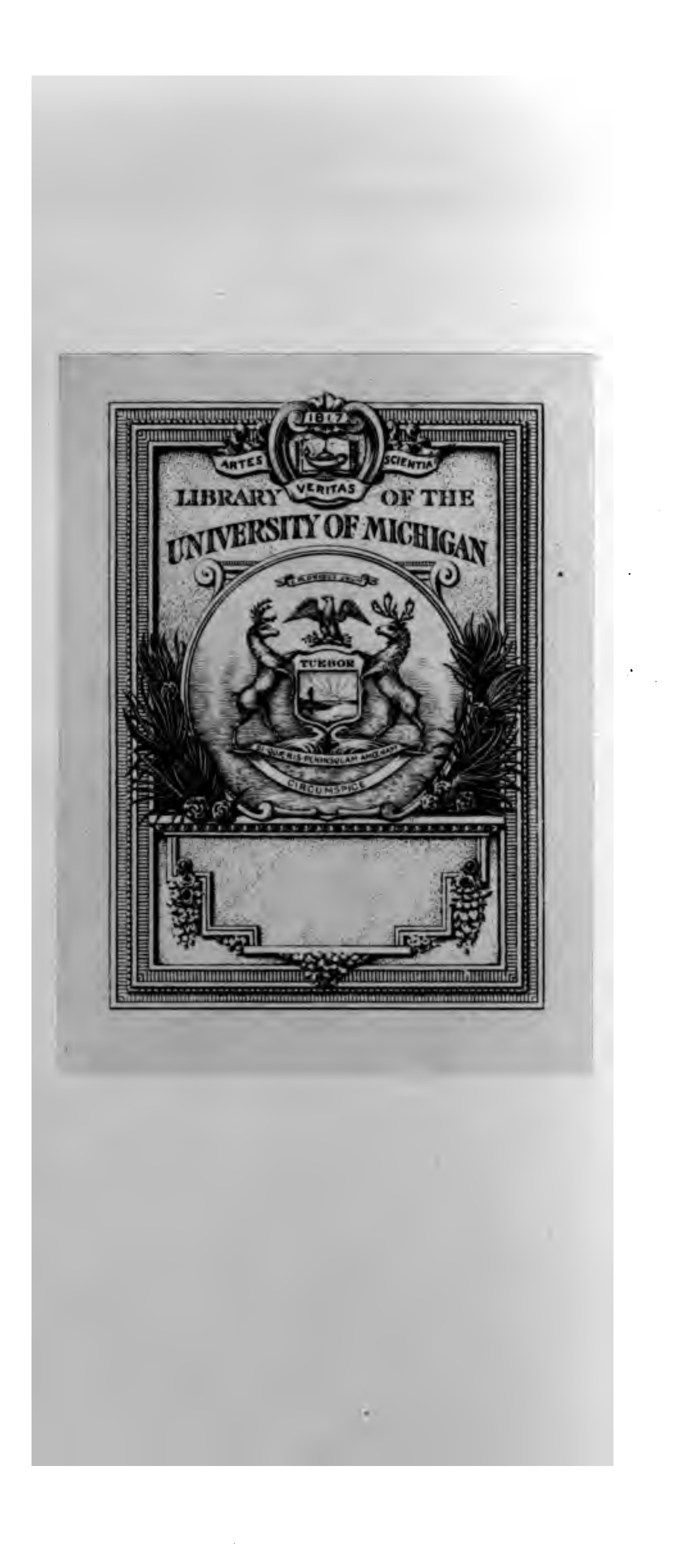








Geschichte

der

Racine-Uebersetzungen

in der

vorklassischen deutschen Litteratur.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen philosophischen Fakultät

der

Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg

eingereicht von

Hans Uehlin.

Schopfheim.
Buchdruckerei von Gg. Uehlin.
1903.

Geschichte

der

Racine-Uebersetzungen

in der

vorklassischen deutschen Litteratur.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen philosophischen Fakultät

der

Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg

eingereicht von

Hans Uehlin.

Schopfheim.
Buchdruckerei von Gg. Uehlin.
1903.

Dem Andenken meines Grossvaters

Johann Georg Uehlin



Wer in der alten deutschen Kaiserstadt Wien vor bald 150 Jahren sich für deutsche Litteratur interessierte, der lernte des deutschen Dichters Wieland Werke zuerst in französischer Uebersetzung kennen. Auf litterarischem Gebiet lässt sich wohl schwerlich ein Beispiel beibringen, das gleich überzeugend veranschaulichen könnte, wie überwältigend stark der Einfluss Frankreichs im Jahrhundert der Aufklärung sich gestaltet hatte. Die Anfänge dieser beispiellos mächtigen fremdländischen Einwirkung reichen bekanntlich bis ins 17. Jahrhundert zurück: Zu Anfang der siebziger Jahre hatte des Boileau Despréaux *Art poétique* die Kunstgesetze der Corneille, Racine u. a. systematisch zusammengestellt, und wie die Verkündigung eines Evangeliums hielt die Theorie des französischen Klassizismus Eingang in fast allen europäischen Litteraturen, vielleicht am rückhaltslosesten aufgenommen von den Vertretern der unsrigen. Eine Reihe deutscher Poetiken erschien, ganz unter Boileaus Einfluss stehend, allen voran DANIEL GEORG MORHOFS *Unterricht von der deutschen Sprache und Poesie* (Kiel 1682). Jahrzehnte hindurch lagen diese Gesetze und ihre Verkündiger im Kampf gegen die nachwirkenden Tendenzen der zweiten schlesischen Schule. So sehen wir, um nur an ein Beispiel zu erinnern, zwischen Morhofs Schüler Warneck, der von längerem Auslands-Aufenthalt nach Hamburg zurückkehrend, nur von der Einführung einer öffentlichen Kritik nach französischem Muster Erspriessliches hoffte, und dem Kreis der niedersächsischen Dichter, der Postel, Feind und anderer, einen erbitterten Konflikt, jenen „Hamburger Dichterkrieg“ ausbrechen.

Aber das Vorherrschen französischen Wesens, das im Verlauf solcher Zwistigkeiten rasch Boden gewann, schoss

eben so rasch weit übers Ziel hinaus: schon ganz in den Anfang des 18. Jahrhunderts fällt das beschämend traurige Zeugnis, das kein Geringerer als Leibniz seinen Landsleuten ausstellen musste wegen der alles Mass übersteigenden Nachäfferei in jeglicher Hinsicht: in Kleidung, Sitten, Kindererziehung, Lebensführung, Tanz, Musik und Theater; „alles musste bei den Reichen und Vornehmen französisch sein.“ *(Unvorgreifliche Gedanken.)* Diese Tendenz machte sich namentlich an den Fürstenhöfen geltend, an die französische Gelehrte, Künstler, Schriftsteller in grosser Zahl gezogen wurden. Unsere grossen französischen Hofbibliotheken stammen aus jener Zeit. Am preussischen Hofe war der Einfluss seit hundert Jahren so stark gewesen, dass noch nach Abschluss von Lessings Lebenswerk ein Geist wie der Friedrichs II. nicht imstande war, der deutschen Sprache irgendwelches tiefere Interesse abzugewinnen. Die Höfe hielten sich ferner französische Schauspielertruppen; die Hofgesellschaften selbst spielten französische Dramen, und von dem späteren grossen König ist es bekannt genug, dass er als Kronprinz öfters Racines Helden verkörpert hat. Diese Konkurrenz französischer Berufsschauspieler war für die deutsche Bühnenkunst jahrzehntelang ein fast unbezwingbarer Hemmschuh; ihre Vertreter waren vonseiten der Gebildeten in sozialer Beziehung der tiefsten Verachtung ausgesetzt und deshalb auf den rohen und billigen Beifall des Pöbels angewiesen. Dem Bedürfnis solcher Bühnen„kunst“ diente eine wahre Sündflut schlechter Komödienübersetzungen; die von Molières Lustspielen stehen natürlich obenan. In einer grundlegenden Arbeit hat Johannes Bolte (in Herrigs Archiv, Bd. 82) solche Molière-Uebersetzungen — er beschränkt sich auf die des 17. Jahrhunderts — gewürdigt. Eine ganz andere Bewandtnis hat es jedoch mit den Uebersetzungen von französischen Tragödien, deren erste und vereinzelt um die Mitte des 17. Jahrhunderts auftauchten; hier beherrscht PIERRE CORNEILLE das Interesse; TH. CORNEILLE, PRADON, QUINAULT und manche andere folgten bald. Bolte giebt von allen eine Anzahl Titel und Jahreszahlen, scheinbar übrigens ohne Anspruch auf Vollzähligkeit zu erheben. Diese übersetzten Trauerspiele

waren die reinlitterarische Arbeit gelehrter Kreise; ja, die ältesten sollten sogar nur rein philologischen Zwecken dienen; der Bühne blieben sie durchaus fremd, und erst das spätere Zusammenwirken Gottscheds und der Neuberin stellte sie in ihren Dienst. Wir werden sehen wie im Verlauf von Gottscheds Bemühungen für die Verbesserung der Bühne die Uebersetzung französischer Alexandrinerdramen in den Dienst einer zielbewussten grossen Tendenz, in beabsichtigte Fühlung mit der lebendigen Bühne trat, und wir wollen unsere Beobachtungen an die vorliegenden Uebersetzungen von Trauerspielen Racines anschliessen; die Anfänge Gottscheds fallen zeitlich fast zusammen mit dem Beginn eines entschiedenen Vorherrschens des Interesses für den jüngsten der drei grossen Franzosen, während es vor dieser Zeit mehr Corneille gegolten hatte.

Eine Betrachtung Racines fällt fast ganz aus dem Rahmen von Boltes Untersuchungen heraus, wegen der von ihm gewählten Zeitgrenze des Jahres 1700. Denn nur Racines letztes Werk, die 1691 vollendete *Athalie*, hat noch im 17. Jahrhundert einen deutschen Uebersetzer gefunden; auch die ersten Jahrzehnte des 18. gingen ohne sonderliches Interesse an ihm vorüber; eine wahrscheinlich älteste gedruckte Erwähnung seines Namens findet sich in der Nr. XLII. des Holsteinischen Unpartheyischen Correspondenten vom 19. September 1721, also über 2 Jahrzehnte nach seinem Tode, wo mit wenigen gleichgiltigen Worten eine Neuauflage seiner Werke mitgeteilt wurde. Eine gründlichere Wertschätzung fand er erst in einem Artikel der Franckfurter Gelehrten-Zeitung vom 24. August 1736 (Nr. XV. S. 60), der ebenfalls an die Ankündigung einer Amsterdamer Neuauflage anknüpft: „Es wird nicht nöthig seyn, die vortreffliche Gaben und aussnehmende Verdienste dieses grossen Dichters, welche jederman zur Genüge bekandt sind, weitläufftig zu rühmen. Seine Gedancken sind reiff, und zeigen von den grossen Kräfften seines Verstandes. Seine natürliche und prächtige Abschilderungen sind deutliche Proben seiner fruchtbahren und gesunden Einbildungs-Krafft. Es herrschet in allem ein guter Geschmack, und man kan

augenscheinlich wahrnehmen, wie das Feuer seines Geistes gestiegen. Mit einem Worte, Racine stehet in grossem Ruhme nicht allein bey seinen Landes-Leuten, sondern auch bei ausswärtigen, welche gestehen müssen, dass alles, was er verfertiget, in seiner Art etwas vollkommenes habe.“

Als aber diese Worte geschrieben wurden, lag hinter Gottsched schon fast ein Jahrzehnt begeisterten, aufopferungsvollen Ringens und Strebens für ein gereinigtes deutsches Theater; er stand schon kurz vor seines Ruhmes Höhe, in der ersten Herrscherwonne seiner litterarischen Diktatur.

Racine in Deutschland vor dem Auftreten Gottscheds.

ANTON ULRICH von Braunschweig, sein Hof und sein Theater.
F. CH. BRESSAND: *Porus*. Der Alexanderstoff. — *Athalia*. 1691 (1694).

Die Beschäftigung mit den ersten Anfängen der Einführung des klassischen französischen Dramas in Deutschland führt uns an den herzoglichen Hof von Braunschweig am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Schon hundert Jahre vorher war dieser Hof unter Heinrich Julius ein Hauptstützpunkt für eine der wichtigsten Umgestaltungen des Volksschauspiels unter dem Einfluss der englischen Komödianten geworden, und jetzt war es wieder ein kunstsinniger Spross desselben Fürstenhauses, der Herzog ANTON ULRICH, dessen glänzender Förderung wir es vielfach verdanken, dass die dramatische Dichtung, fast verkommen im Schwulst und in der groben Willkürlichkeit der zweiten schlesischen Schule, zum erstenmal in geregelte Bahnen gelenkt wurde. Der englisch-holländische Geschmack, bis dahin fast allein herrschend, machte um die Jahrhundertwende einer vorwiegend an romanische Vorbilder anknüpfenden Produktion Platz, die sich gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts mehr und mehr auf fast ausschliessliche Herrschaft der Franzosen beschränkte.

Ein stehendes französisches Theater, das die Herzöge von Braunschweig, Celle und Hannover gemeinsam unterhielten, vermittelte schon vor Anton Ulrichs Zeiten weiteren Kreisen die

Kenntnis der französischen Klassiker; nach dem Muster dieser Bühne fanden bei festlichen Gelegenheiten bei Hofe Aufführungen von deutschen Opern und Dramen statt, die in der Technik den Franzosen nachgeahmt waren. Ein ältestes gedrucktes Zeugnis giebt Kunde von einer solchen Aufführung, die 1662 zu Ehren des 84. Geburtstags des Herzogs August stattfand. Diese Aufführungen jener Zeit waren wohl noch sehr vereinzelt, und in der Mehrzahl nichts weiter als mit Dialogen untermischte Opern; immerhin boten sie anregende Eindrücke in Fülle für den jugendlichen Anton Ulrich, Eindrücke, denen wir nicht zuletzt die später so glanzvolle Betätigung seiner künstlerischen Neigungen zuschreiben dürfen.

Anton Ulrich wurde am 4. Oktober 1633 geboren; bedeutende Anlagen, unterstützt durch eine vorzügliche Erziehung durch Männer wie Schottelius und Siegmund v. Birken, machten ihn zu einem der hervorragendsten Fürsten seiner Zeit. Von grossen Reisen ins Ausland zurückgekehrt, trat er 1659 unter dem Beinamen des „Siegprangenden“ der Fruchtbringenden Gesellschaft bei. Seine fürstliche Stellung hatte etwas Eigenartiges; dem jüngeren, obwohl ungleich bedeutenderen Sohn des gelehrten August lagen die Regierungsgeschäfte zunächst gänzlich fern; als er 1685 Mitregent seines Bruders wurde, fehlte ihm immer noch der eigene Regierungssitz in Braunschweig oder Wolfenbüttel. Mehr seiner ostentativen Prunkliebe im Verein mit dieser Musse, als einem in die Tiefe dringenden Interesse, dürfen wir wohl die vielfachen baulichen Gründungen zuschreiben, die er in dieser Zeit betrieb, wie den ins Jahr 1690 fallenden Umbau eines alten Rathauses zu einer der prächtigsten Opernbühnen. Die vorzüglichen Kräfte für Schauspiel und Oper, die seit Anfang der 80er Jahre zur Vergnügung des Hofes angestellt waren, fanden hier einen bleibenden Wirkungskreis und spielten von nun an, auch während der Messen, öffentlich. Auf dieser ersten stehenden Bühne erlangte wie überall, wo ein starker ausländischer Einfluss sich geltend macht, eine ausgedehnte Uebersetzungslitteratur den Vorrang und die wenigen Originale, die mit unterliefen, schlossen sich stofflich und technisch den

fremden Mustern an; die Stoffe waren zum grössten Teil der alten Geschichte und Mythologie entnommen.

Anton Ulrichs nächste und grösste Gründung war die Erbauung seines Lustschlosses Salzdahlum auf einem seiner Güter bei Wolfenbüttel; es hatte zunächst den Zweck, die zahllosen Kunstgegenstände aufzunehmen, die er von seinen Reisen mitgebracht hatte. Der Hauptgrund war aber das Bedürfnis nach Entfaltung einer eigenen, glanzvollen Hofhaltung. Die Braunschweiger Truppe, die bisher auch in Wolfenbüttel gespielt hatte, fand nun in Salzdahlum einen dritten Schauplatz ihrer Tätigkeit. Nebst Wolfenbüttel war dies der geeignetste Boden für prunkvoll-sinnreiche Gartenspiele; anmutige Feste in endloser Folge ergötzten hier eine leichtlebig-graziöse Hofgesellschaft; Tanz- und Schäferspiele wurden von Mitgliedern dieser Gesellschaft selbst, und nur für diese aufgeführt, Opern und Dramen von den Mitgliedern der Braunschweiger Bühne auch vor zahlendem Publikum. Der Braunschweiger Hof war in dieser frühen Zeit der einzige, der sich um die Veredlung der Bühnenkunst nennenswerte Verdienste erwarb; an Beweisen der Anerkennung dieser rühmlichen Ausnahmestellung hat es nie gefehlt, und vor allem war es Gottsched, der nicht müde wurde, in seinen zahlreichen Büchern und Zeitschriften darauf hinzuweisen.

Diese Braunschweiger Truppe war es auch, die zuert in Deutschland Uebersetzungen französischer Alexandrinerdramen zur Aufführung brachte, und zwar seit Beginn der 90er Jahre immer häufiger; hier wurde zuerst das den Franzosen nachgebildete Kunstdrama angebahnt; der Alexandriner, die Chöre, die drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung haben in bewusster, konsequenter Pflege hier an allererster Stelle Eingang in die deutsche Litteratur gefunden. Greflingers Uebersetzung von Corneilles *Cid,* die ganz vereinzelt viele Jahre früher erschien, war von ihrem Verfasser nur zur Vervollständigung seiner Kenntnisse in der französischen Sprache unternommen worden. Nun aber erschienen in rascher Folge Pradons ***Regulus,*** Racines ***Athalie,*** Corneilles ***Rodogune*** und *Sertorius* von BRESSAND, ***Cinna*** von FÜHRER, einem Nürn-

berger Ratsherrn, und *Cid* von LANGE. (Auch Molière wurde mehr als bisher gepflegt; 1694 bildete z. B. die Aufführung des *Etourdi* in einer Uebertragung Bressands den Mittelpunkt rauschender Festlichkeiten, die am 60. Geburtstag der Gemahlin Anton Ulrichs, zugleich zur Feier der Einweihung des Salzthaler Schlosses dort veranstaltet wurden.)

Bis gegen 1750 bestand diese Bühne in Braunschweig und Salzdahlum; als Anton Ulrich 1704 regierender Herzog wurde, mag ihre erste Blütezeit, deren Gestirn eben der oben erwähnte Bressand gewesen war, überschritten gewesen sein; eine zweite Blüte brach in den 30er Jahren an, als eine Reihe berühmter Musiker, unter ihnen Händel, ihre Kräfte in ihren Dienst stellten. Doch auch in August Wilhelm, der seinem Vater 1714 folgte, fand die Bühnenkunst einen gleich verständnisvollen, feinsinnigen, wenn auch weniger verschwenderischen Mäcen. Ein Ereignis von folgenschwerster Bedeutung für das deutsche Theater geschah in Braunschweig nicht lange nach Beginn seiner Regierung: als das Neubersche Ehepaar in den Messen von 1722 bis 1726, zunächst unter Leitung des Prinzipals Hofmann, später, nach Gründung einer eigenen Truppe, im Bunde mit dem Schauspieler Kohlhard, selbständig in Braunschweig auf der Bühne des Caféhausbesitzers Wegener einige Alexandrinertragödien aufführte, ernteten sie vonseiten litterarischer Kapazitäten und von Mitgliedern des Hofes so reiches Lob, dass hier ihr Plan, sich die Bühnenreform zur Lebensaufgabe zu machen, Wurzel fasste; als ihre ersten Wanderfahrten sie 1724 nach Leipzig führten, ward die Bekanntschaft Gottscheds fast nur mehr der äussere Anstoss, die Reform unter diesen besonders günstigen Verhältnissen in Angriff zu nehmen.

In der obigen Aufzählung der ältesten Uebersetzungen französischer Alexandrinerdramen, die das Braunschweiger Theater aufführte, nimmt der Dichter Bressand mit seinen vier Uebersetzungen den ersten Platz ein, auch in Rücksicht auf ihr frühes Erscheinen im Anfang und in der Mitte der 90er Jahre.

F. CH. BRESSAND wurde um 1670 in Durlach geboren; sein Vater war Mundkoch des Markgrafen von Baden-Durlach. Seine ersten Universitäts-Studien wurden unterbrochen durch die Zerstörung seiner Vaterstadt durch Mélac (1689) und den gleichzeitigen Tod seiner Eltern. Wahrscheinlich durch Vermittlung der Markgräfin, einer Tochter Anton Ulrichs, erhielt er an dessen Hofe zu Wolfenbüttel bald die einflussreiche Stellung eines Kammerschreibers, später eines Geheimen Kammerschreibers, und wurde nur im Privatdienst des Herzogs verwendet. 1696 verheiratete er sich mit einem Kammerfräulein der Herzogin; kaum 30jährig starb er am 4. April 1699.

Seine Tätigkeit, die er immer zur vollkommenen Zufriedenheit seines Herrn ausübte, war von grösster Vielseitigkeit; er hatte, um das rein Geschäftliche in seiner Stellung vorwegzunehmen, die Textbücher für die Aufführungen bei Hofe zu besorgen und Rechnungen von Buchdruckern usw. zu begleichen; aber seine Verwendung durch den Herzog, an dessen Hofe sich die Feste auf dem Fusse folgten, ging weit über diesen Rahmen hinaus. Bressand war nie dem Titel nach Ceremonienmeister; aber er entwickelte trotzdem die Tätigkeit eines höfischen maître de plaisir in grösstem Stil. Alle seine Eigenschaften unterstützten ihn hierbei; er besass trotz seiner Jugend die schmiegsame Gewandtheit des Höflings, den feinen Geschmack des erfahrenen Regisseurs, eine leistungsfähige Arbeitskraft und, die Hauptsache, eine durch lange Zeit viel zu wenig gewürdigte dichterische Begabung. Zahlreiche Gelegenheitsdichtungen grösseren und geringeren Umfangs, meist im direkten Auftrag seines Herrn und oft in wenigen Stunden entworfen, geben hiervon Zeugnis. Seitdem 1693 der Hofkapellmeister Kusser von Wolfenbüttel nach Hamburg verzogen war, fiel ihm auch die musikalische Leitung zu. Eine bedeutende Anzahl von Operntexten, Singspielen, Schäferspielen, die alle bei festlichen Anlässen durch Mitglieder der Hofgesellschaft aufgeführt wurden, stammen aus seiner Feder. Wer Proben seiner Dichtungen zur Hand nimmt, den muten diese wohlklingenden Verse mit einer Frische, einer Natürlichkeit an, dass man sich wundert, wie sie in dieser trost-

losen Periode unserer Litteratur entstehen konnten. Die Diktion ist gewandt, die Phantasie fast unerschöpflich, die Charaktere einheitlich durchgeführt. Es ist daher nicht zu begreifen, wenn Schütze, der bekannte Geschichtschreiber der Hamburger Bühne über ihn urteilt: „Bressand misbrauchte v. J. 1693 an, geraume Zeit, verschiedne schöne mithologische und geschichtliche Süjets zu elenden Opern.“ Besseres, als z. B. das Libretto *Echo und Narcissus* wurde zu jener Zeit und lange hernach nicht geliefert, und die zeitgenössischen Operndichter, wie Feind, Postel, von König, von denen übrigens die letzten beiden seine Ueberlegenheit neidlos anerkennen, darf er keinesfalls auf eine Stufe gestellt werden. Mit Postel persönlich verband ihn eine innige, von beiden Seiten eifersuchtlose Freundschaft. Bressands Ueberlegenheit über den Freund erhellt am besten aus einem bestimmten Vorfall. Bressand hatte den Stoff zu seinem Libretto *Porus*, auf das wir noch zurückkommen müssen, der Geschichte Alexanders des Grossen entnommen; er nennt als Quellen Plutarch, Arrian, Diodorus Siculus, Curtius u. a., und bekennt ausdrücklich, dass er diesen Ueberlieferungen aus eigener Phantasie verschiedene Zusätze hinzugefügt habe, wie die Eifersuchtsscenen seiner Helden und die Erzählung von einem Zweikampf, in dem Alexander den Porus nochmals persönlich überwunden habe. „Dieses seynd auszierungen“, erklärt er, „welche trefflich darzu dienen, eine Theatralische vorstellung zu ihrem zwecke, und durch erdichtete Umstände zu dem ausgang zu führen, welchen die Historie an die Hand gibet.“ Die Sprache ist oft ungelenk, aber nie gedankenlos oder schwulstig. Postel brachte den *Porus* in Kussers Komposition auf die Hamburger Bühne, doch in einer Form, dass er kaum noch zu erkennen war. Um des Vorzugs der leichteren musikalischen Behandlung willen war aus der nicht unbedeutenden Arbeit ein sinnloses Machwerk geworden; Postel hatte sich ausserdem wegen der Länge — „welches man allhier nicht gern hat“ — viele Striche erlaubt, und vor allen Dingen hatte er die unvermeidliche lustige Figur eingeführt, „nach dem Genio unserer Zuschauer ein notwendiges Stück“, aber eine Neuerung, die

durchaus nicht den künstlerischen Zielen Bressands entsprach. Der Fall blieb übrigens nicht vereinzelt; von den 17 Opern, die die Hamburger Bühne von ihm aufführte, erfuhren verschiedene eine ähnliche Behandlung.

Diesen *Porus* hat Gottsched im *Nötigen Vorrat* als Uebersetzung von Racines *Alexandre* verzeichnet, und Gödeke, Koberstein und viele andere haben diese Angabe auf Treu und Glauben übernommen. Gottscheds Missverständnis lässt sich mit Sicherheit nicht erklären; ausgeschlossen ist natürlich die Annahme, dass Gottsched den *Alexandre* im Urtext nicht kannte. Eine Vergleichung des *Porus* mit dem *Alexandre* kann also nicht stattgefunden haben. Vielleicht hat er aber ein anderes Alexanderdrama gekannt, das damals handschriftlich existierte und eine Uebersetzung gewesen sein mag. Im Shakespeare-Jahrbuch XIX teilt Joh. Meissner in einem Artikel *die englischen Komödianten in Oesterreich* ein Verzeichnis alter Komödien mit, das sich jetzt im Besitz der Grossherzoglichen Bibliothek in Weimar befindet; es stammt offenbar aus dem Besitz eines Nürnberger Handwerkers Johann Wilt, der aus Interesse fürs Theater sich alle Stücke, die er sah, notierte, oder es hatte einem wandernden Schauspielerprinzipal gehört und enthielt dessen Repertoire. Jedenfalls lässt es darauf schliessen, dass in den 90er Jahren des 17. Jahrhunderts oder schon früher eine Uebersetzung des *Alexandre* aufgeführt wurde; da nun 1692 der *Porus* im Druck erschien,*) so verwechselte ihn Gottsched mit der alten, wohl nur handschriftlichen Uebersetzung; er hat also, wie gesagt, den *Porus* nur dem Titel nach gekannt, und die wirkliche Uebersetzung hat seit dem Erscheinen des *Nötigen Vorrats* Bressands Namen getragen. Den Titel giebt Meissner (als Nr. 113 des Verzeichnisses) in der Form *Allexanders glück und uncklicks probe.* Noch andere Alexanderdramen sind dort aufgeführt, die ihren

*) **PORUS,** | Singe-Spiel | auf | dem Braunschweigischen Schau-Platze | vorgestellet | im Jahr 1693 | . . . . Wolffenbüttel (bei C. J. Bißmarck.) 8½ Bogen 4° (Exemplare in Göttingen und Wolfenbüttel.)

Ein Libretto, das mit Racine nichts zu tun hat, ist übrigens auch die von Gödeke (III. 333) angeführte Berenize von Hinrich Hinsch.

Stoff aus verschiedenen Episoden aus Alexanders Leben schöpfen, die z. B. die Ermordung des Cliton und die Heirat mit Roxane behandeln; um den Unterschied vollständig zu erweisen, sind auch zwei Ausgaben des *Porus* noch besonders erwähnt. Der Alexanderstoff war überhaupt nicht neu; schon 1662 wurde z. B. ein Schauspiel *der kriegende Alexander*, von unbekanntem Verfasser, aufgeführt. (Schletterer.)

Es ist nicht ausgeschlossen, dass jene erste Uebersetzung identisch war mit derjenigen, die später in zwei Auflagen (Prenzlau 1720 und 1749) gedruckt und gleichfalls von Gottsched registriert wurde; aber es fehlt jeder Anhaltspunkt für diese Hypothese, umsomehr, da es mir nicht gelungen ist, einen dieser beiden Drucke zu ermitteln.

Der *Porus* hat inhaltlich mit Racines Jugenddrama nur einige ganz oberflächliche Berührungspunkte. Die Personen des Taxil und der Cleophile fehlen, dagegen sind die Gemahlin und zwei erwachsene Töchter des Porus, nebst ihren Liebhabern, eingeführt. Wenn man bei Racine zweifeln kann, ob er sein Drama nicht zutreffender „Porus“ betitelt hätte, so liegt es bei Bressand auf der Hand, dass Alexander der Held, und der Titel also verfehlt sei; Alexander steht im Vordergrund; seine grossmütige Behandlung des Porus ist der Angelpunkt des Stücks. Zu Porus fehlt nicht nur der bei Racine so wirkungsvolle Gegensatz des feigen, eigennützigen Taxil, sondern er selbst spielt eine nebensächliche und zum Teil geradezu klägliche Rolle. Derselbe Porus, dessen Reden von Heldenmut und Todesverachtung triefen, schleicht verkleidet ins feindliche Lager, um den Gegner durch Meuchelmord zu beseitigen. Und aus welchem Grunde? Der Vater zweier erwachsener Töchter, von dessen langjährigem ungetrübtem Eheglück wir bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit versichert werden, wird nach eintägiger Trennung von seiner Gemahlin, die mit den Töchtern in Alexanders Gefangenschaft geriet, von Eifersucht so sehr verblendet, dass er unbedenklich auf das niedrige Mittel verfällt. Solche inneren Widersprüche sind zahlreich; ermüdend wirken die denkbar unwahrscheinlichsten Missverständnisse in den Liebeshändeln

der beiden Töchter und die Häufung von Eifersuchtsscenen; und ohne Vermittlung wird von Verzweiflung, Mord und Totschlag am Schluss plötzlich in Rührung und grenzenlose Bewunderung für den grossmütigen Sieger übergegangen.

Der *Porus* ist lediglich ein Libretto, textliche Unterlage für musikalische Behandlung. Er steht, von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, immerhin noch über den meisten gleichzeitigen Produkten. Er wurde zunächst natürlich bei Hofe aufgeführt, später sind auch zahlreiche Aufführungen durch die Neuberin und Schönemann bezeugt; durch die erstere Herbst 1736 und Ostern 1737 in Frankfurt, sonst auch in Hamburg und Lübeck (Menzel). Eine Angabe Loewens, wonach sie als eine ihrer ersten Vorstellungen nach ihrem Zusammentreffen mit Gottsched einen „Alexander und Porus“ „nach der Uebersetzung einer gewissen Frl. aus Strelitz“ aufgeführt haben soll, beruht wohl auf Irrtum, und ebenso wenig kann die Angabe Hysels (Gesch. d. Nürnberger Theaters) stimmen, dass sie am 14. Oktober 1715 im Fechthause zu Nürnberg den „siegreichen Alexander, den grossen König von Macedonien“ habe spielen lassen, denn 1715 war sie noch gar nicht beim Theater; so kann es sich nur um einen andern Prinzipal handeln, vielleicht um Haack. Für Schönemanns Truppe sind Aufführungen in Mecklenburg 1740, in Hamburg 1741, 1747 und 1759, in Schwerin 1751 und 1752 bezeugt (Devrient.)

Es ist eine selbstverständliche Folge der Art und Weise, wie Bressand arbeitete, dass seine Dichtungen an einer gewissen Flüchtigkeit, oft Seichtheit leiden. Je williger und geschickter er sich mit den Intentionen des Herzogs abfand, je rascher er ein ihm gestelltes Thema poetisch behandelte, umsomehr geschah dies auf Kosten der inneren Wahrheit und Tiefe, der feinen Charakteristik. Diese Sing- und Schäferspiele waren ja im Voraus bestimmt, von der oberflächlichen Hofgesellschaft aufgeführt zu werden; die Verse mussten also nur klangvoll, leicht verständlich, leicht erlernbar und eines Augenblickserfolgs sicher sein. Einer schärferen Kritik können sie auch nicht standhalten.

Sein Vorbild für die äussere Gestaltung dieser Opern waren in erster Linie die französischen Tragödien; dies führt uns auf den zweiten Zweig von Bressands litterarischer Tätigkeit. Niemand in Deutschland hatte vor ihm eine so umfassende, somit zielbewusste Uebersetzungsarbeit geleistet. Durch das französische Theater am Hofe hatte Bressand reichliche Gelegenheit, mit der französischen Kunsttragödie bekannt zu werden; es blieb ihm zwar, in anbetracht seiner anspruchsvollen beruflichen Tätigkeit nicht die nötige Musse, vollen Nutzen aus dieser günstigen Gelegenheit zu ziehen; doch ist das, was er auf diesem Gebiet geleistet hat, immerhin so bedeutend, dass man von einer ruhigen selbständigen Entwicklung seiner dichterischen Individualität, vor allem aber von einem höheren Lebensalter, mit Sicherheit die erfreulichsten Leistungen hätte erwarten können. Bressands Uebersetzungstechnik ist in der ganzen vorklassischen Zeit, das heisst ungefähr so lange als die Uebersetzungskunst im Zeichen Gottscheds und im Banne des Alexandriners stand, wenig erreicht, fast nie übertroffen worden. Die tiefeinschneidende Wandlung der deutschen tragischen Dichtung, die sich in Gottscheds Blütezeit vollenden sollte, angebahnt an erster Stelle vielleicht schon durch die Aufführung von Tragödien der Gryphius und Lohenstein, wurde durch Bressands Arbeit sehr wesentlich gefördert; diese Arbeit bedeutet in ihrer Emancipation von dem durch Gryphius ausschliesslich vertretenen englisch-holländischen Geschmack und ihrer Hinneigung zum Drama der romanischen Völker, besonders zu dem der Franzosen, einen wichtigen und notwendigen Schritt auf dem Wege, den nachmals Gottsched betrat und den er, wenn auch mit schädlicher Einseitigkeit, doch im Ganzen sicherlich zum Segen der Entwicklung unserer dramatischen Litteratur weiterwandelte; sie bedeutet geradezu ein unbestreitbares Verdienst um die nationale Dichtung; Gottsched selbst war der letzte, der die Bedeutung einer so wichtigen Vorarbeit für ihn und die Neuberin bestritt oder auch nur verschwieg. Es ist entschieden ungerecht, wenn R. Prutz noch vor wenigen Jahrzehnten Bressand den Vorwurf machte, er habe sich ein „förmliches Gewerbe“ gemacht

aus schlechten Uebersetzungen französischer Tragiker, die bis zu den Tagen Gottscheds und der Neuberin „glücklich in Vergessenheit geraten“ seien. Demgegenüber hat ihn schon Schmid in seiner Chronologie als brauchbaren Uebersetzer gewürdigt, der für die Bühne in Salzdahlum eine deutsche *Rodogüne*, einen *Brutus*, *Sertorius* und *Regulus* lieferte, „die damals gut heissen konnten.“

Den zahlreichen Uebertragungen aus Corneille und Pradon steht eine einzige aus Racine gegenüber, die der *Athalie*. Es ist hier vor allen Dingen erstaunlich, mit welcher Schnelligkeit sie dem Original folgte. Racine las zwar sein Werk schon im November 1690 der Maintenon vor, und in den ersten Monaten von 1691 fanden Aufführungen in St. Cyr statt, z. B. eine am 22. Februar vor dem König und der Königin von England, aber die Drucklegung wurde erst am 3. März des Jahres vollendet: und Bressands Handschrift trägt die Jahreszahl 1691. Vielleicht ist die Vermutung nicht ganz von der Hand zu weisen, dass ein Mitglied der Braunschweiger Hofgesellschaft einer jener ersten Aufführungen beigewohnt und Bressand eine Abschrift verschafft hatte; jedenfalls spricht die so auffallend schlagfertige Inangriffnahme und Vollendung der Uebersetzung für ein für die Zeitverhältnisse hervorragend lebhaftes litterarisches Interesse; denn auch für das geistige Niveau der Franzosen selbst stand die *Athalie* damals noch zu hoch, um gehörig gewürdigt zu werden, und erlebte ihre erste öffentliche Aufführung erst im Jahre 1716.

Chrysander erwähnt in seinem Verzeichnis der seit 1639 am Wolfenbüttler Hof gegebenen Vorstellungen unterm Jahr 1694 ausdrücklich, dass die *Athalia* in diesem Jahre bei Bismarck in Wolfenbüttel (wo z. B. auch der *Porus* erschienen war), in klein 8⁰ gedruckt worden sei, mit dem Bemerken, dass von einer Aufführung oder von musikalischen Chören nichts darin gesagt sei; mir ist es leider nicht gelungen, diesen Druck zu Gesicht zu bekommen. Die erwähnte Handschrift besitzt die Herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel (637. 1. Nov.); sie besteht aus 59 mit Bleistift nummerierten Blättern und enthält auf 1a den Titel:

ATHALIA | Traur-Spiel | auß der Heiligen Schrifft ver- | fertiget | von | Herrn de Racine | und | auß deßem Frantzosischem | in daß Teutsche | übersetzet. | 1691.

Vorgeheftet ist ein Blatt mit einem Verzeichnis eigener Uebersetzungen darunter

„Athalia, 1691. M 5tum
Porus. Brschw. 193";

2b enthält die „Nahmen der Persohnen" in genauer Uebersetzung. Auf 3a beginnt die Uebersetzung, in einer etwas verschnörkelten, aber hübschen und energischen Schrift, und fast ohne jede Korrektur niedergeschrieben. Einigemal sind zwei verschiedene Uebersetzungsversuche eines Verses übereinandergeschrieben, einmal ist eine offengelassene Lücke von derselben Hand mit Bleistift ausgefüllt.

Die Sprache ist oft etwas rauh und ungelenk, aber fast durchweg frei von den plumpen Verunstaltungen der Worte und den groben Geschmacklosigkeiten der späteren Uebersetzer. Der Anschluss an den Wortlaut ist manchmal etwas zu ängstlich beobachtet:

D'où vous vient aujourd'hui ce noir pressentiment?
Woher felt euch denn heut solch trübe Vorsorg ein?

Oder das Bestreben, einen Vers Racines ebenfalls im Raum einer entsprechenden Verszeile zu erledigen, bedingt einige Ungeschicklichkeiten in der Konstruktion:

Tantôt, voyant pour l'or sa soif insatiable . . .
baldt sagt er wenn sie läßt, wie sie nach Goldt strebt, sehen . .

Zuweilen wird die Reimnot der Grund für die Verwendung störender Ausdrücke:

Où courez-vous tout pâle et hors d'haleine?
. . . . . . warum kommt ihr gelaufen
so bleich und so bestürtzt und könnt euch kaum verschnauffen?

oder:

Sors donc devant moi, monstre d'impiété.
Pack denn, o Scheusal dich hinaus von dieser Stät!

oder gar:

Moi seul . . . .
. . . de Baal méritai la Prêtrise
Und das Groß Priester-Ambt des Baals zu erwischen.

Endlich ist noch ein Provinzialismus zu erwähnen; es ist der einzige, der vorkommt:

et moins je puis douter
je mehr auch schwanet mihr.

Aber diese verhältnismässig geringen Unebenheiten dürfen bei dem jungen Dichter nicht so gewichtig in Anschlag gebracht werden gegenüber der im Allgemeinen auffallend gewandten Lösung der Aufgabe, und besonders in Anbetracht der frühen Periode, in der er schrieb, und in der die poetische Diktion unserer Sprache noch so unentwickelt war. Den Grad von Fertigkeit, womit Bressand schon zu Ende des 17. Jahrhunderts den Alexandriner beherrschte, suchen wir bei der Mehrzahl seiner Nachfolger vergeblich.

Die Chöre sind ganz frei übersetzt, auch die Versmaasse sind nicht beibehalten; Bressand führt u. a daktylische und anapästische Maasse ein, die an die Chöre der Griechen erinnern; doch ist auch hier der Alexandriner nicht ganz verdrängt.

Der ernste, innige Charakter der Uebersetzung ist ein durchaus einheitlicher; eine beliebige Probe genügt, um den Eindruck des Ganzen wenigstens anzudeuten:

Joad:

Gardez pour d'autres tems cette reconnoissance.
Voilà donc votre roi, votre unique espérance.
J'ai pris soin jusqu'ici de vous le conserver.
Ministres du Seigneur, c'est à vous d'achever.
Bientôt de Jézabel la fille meurtrière,
Instruite que Joas voit encore la lumière,
Dans l'horreur du tombeau viendra le replonger.
Déjà, sans le connoître, elle veut l'égorger.
Prêtres saints, c'est à vous de prévenir sa rage.
Il faut finir des Juifs le honteux esclavage,
Venger nos Princes morts, relever votre Loi,
Et faire aux deux Tribus reconnoître leur Roi!

Spahrt die erkenntlichkeit für andre Zeit und Stunden.
Seht euren König nun, den ihr habt wiederfunden;
bis her hab' ich ihn euch bewahrt zu eurer ruh,
ihr Diener Gott des Herrn, euch steht volführen zu.
Die Tochter Jesabel, die nur nach blute strebet,
so baldt sie wirdt erfahrn daß Joas annoch lebet,
wird er noch einmahl stehn in gleicher würgens-Noth.

Da sie ihn noch nicht kennt, sucht sie schon seinen todt,
Ihr, Heilge Priester, nur müst ihre wut bezähmen,
Das Joch der Sclaverey von unserm Volk abnehmen,
Zu rach der Printzen todt, zu eignen ruhmes Zier,
und ihren König von Zwey stämmen stellen für.

Ueber Aufführungen ist fast nichts bekannt; schon Chrysander konnte nichts in Erfahrung bringen, und der biblische Stoff lässt es bei den religiösen Ansichten jener Zeit über Theater und alles, was damit zusammenhing, wahrscheinlich erscheinen, dass auch lange Zeit keine stattfanden, vielleicht überhaupt keine. Wohl die erste Aufführung des Originals in Deutschland ist durch E. Mentzel (Gesch. des Frankfurter Theaters) bezeugt; sie fand unter Leitung des Prinzipals Gherardi am 11. Mai 1742 in Frankfurt a. M. statt; die Zettel waren in französischer und deutscher Sprache gedruckt, „ein Trauerspiel des Hrn. Racine, welches er aus der Bibel gezogen". Mehr als unwahrscheinlich ist es, dass wir es bei einer Vorstellung der „privilegierten Churbayerischen Comödianten" in Nürnberg 1752 mit Bressands Arbeit zu tun haben; der langatmige, abenteuerliche Zettel des Prinzipals Schulz, den Hysel mitteilt, lautet:

„Mit gnädiger Verwilligung | Einer | Hohen Obrigkeit | werden heut, 1752. | die privilegirten Chur-Bayerische Comödianten, | vorstellen: | **Der heilige Krieg** | derer Priester und Leviten, | in dem Tempel des Herrn: | Oder: | Der in seinem siebenden Jahr zum König in Israel | gekrönte | **Joas**, | **Und die blutig-untergehende Großmutter** | in ATHALIA, | Wittib des Achasias, und einer Tochter Jezabel. | NB. Der Inhalt ist zu lesen im 2. Buch der Könige, im 11. Cap. | 1 biß 21 Verß."

Hierauf folgt folgendes „Avertissement": „Alle Connoiseurs Theatralischer Vorstellungen werden heunt mit unterthänigsten Respect eingeladen. Wir stellen eine Tragödie vor, welche von einem der berühmtesten französischen Tragödienschreiber, nemlich von dem Racine ist verfertigt worden. Man siehet in derselben keineswegs die Blendung derer Augen, die Verwirrung, die gleichförmige Wahrscheinlichkeit: nein! man siehet ein künstliches Werk nach allen dramatischen Regeln, ein Werk, welches

unter den Namen der Athalie in denen französischen Theatris, an denen Europäischen Höfen den grössten Beifall gefunden hat. Der genaue Zusammenhang in der teutschen Uebersetzung, (in welcher keine erzwungene Nothwendigkeit derer gebundenen Worte, nach der Mund- oder Redens-Art des Authoris, sondern nach dem prächtigen und saftigen Ueberfluss unserer teutschen Helden-Sprach) ist in allem genau beobachtet worden. Wir hoffen ohne durch die Philautie sich selbst zu hintergehen, dass alle unpassionirte Kenner sagen werden: Diese Moralische Pieçe ist wohl ausgearbeitet. — Uebersetzet von F. Schulz." Diese letzte Angabe des Prinzipals, durch die er sich selbst als Uebersetzer bezeichnet, braucht zwar nicht notwendig als zuverlässig gewürdigt zu werden; ein Schimmer von Möglichkeit besteht doch, dass es sich um Bressands *Athalia* handelt; allerdings wird die Wahrscheinlichkeit sehr gering, wenn wir bedenken, dass bedeutende Bühnen, wie Hamburg, Braunschweig, Leipzig, berühmte Schauspieltruppen, wie die Neubersche und Schönemannsche, diese erste Athalia nicht gekannt haben, und dass sie dann zum ersten Mal erst 60 Jahre nach ihrem Erscheinen, in einer weniger bedeutenden Theaterstadt, wie Nürnberg, von der Truppe eines unbedeutenden Prinzipals ans Tageslicht gezogen worden sein soll.

G. C. Schelhammers *Alexander*. 1706.

Die nächste Racine-Uebersetzung, zugleich die letzte, deren Entstehen ohne Zusammenhang mit Gottscheds Bühnenreform stattfinden konnte, wurde 1706 gedruckt; sie steht fast in jeder Beziehung im grellsten Gegensatz zur ersten. Sie ist nicht das Werk eines Dichters, sondern eines Gelehrten; sie ist nicht im Dienste der Läuterung und künstlerischen Weiterentwicklung unsrer dramatischen Litteratur, in Wertschätzung und bewusster Nachahmung fremder, reifer Kunst entstanden, sondern „aus Veranlassung eines zweiflenden Freundes", der die deutsche Muttersprache für zu arm, für unfähig hielt, tragische Stoffe in kunstvoller Form zu behandeln, und dem

der Gegenbeweis geliefert werden sollte; er ist allerdings kläglich ausgefallen.

Der Titel lautet:

Der grosse | Alexander | Schau-Spiel, | Aus dem Frantzösischen des Herrn | RACINE | durch eine gleich-sylbige ungezwungene | Übersetzung | Aus Veranlassung eines zweiflenden Freundes | in Teutscher Sprache vorgestellet | Von | dem in der ehmaligen Teutsch-gesin- | neten Genossenschaft ge- | nannten | Zerschellenden. | Braunschweig, In Verlegung Christoph-Friedrich Fickels, Buchh. 1706.

9 Bogen (+ 2 Bl.) 4°. (Exemplar in Weimar.)

Der 1. Bogen enthält den Titel (S. 1) und den „Vorbericht an den Leser" (S. 3—8); die folgenden Bogen (A—H) füllt die Uebersetzung. Der ganze Band ist nicht paginiert, vorn und hinten je ein Blatt angeheftet. Das Personenverzeichnis fehlt.

Der Zerschellende ist GÜNTHER CHRISTOPH SCHELHAMMER; in seiner aus Zwickau stammenden Familie war früher das Steinmetzhandwerk erblich gewesen; daher der einen Stein zerschmetternde Hammer im Wappen. Sein Urgrossvater, zuerst Mönch und Klostergenosse Luthers in Erfurt, später Geistlicher in Thüringen, hatte dem Namen seines Geschlechts den guten Klang erworben, den er nun schon durch eine Reihe von Generationen in der wissenschaftlichen Welt innehatte; den Grossvater lernen wir als „Schulcollegen" am Hamburger Johanneum kennen, der Vater, Christoph, geb. 1620, studierte in Jena Medizin, promovierte 1643 in Basel und heiratete im gleichen Jahre Catharina Elisabeth Plathner, die ihm am 13. März 1649 einen Sohn, den später berühmten Günther Christoph, schenkte. Schon zwei Jahre darauf starb der Vater, der unterdessen Professor der Medizin in Jena geworden war; die Mutter verband sich in zweiter Ehe mit dem Theologen Ernst Gerhard, und dieser liess seinem Stiefsohn eine gediegene Erziehung zu teil werden. Von der Studienzeit in Jena, Leipzig und Leyden ist nur überliefert, dass er Schüler des berühmten Anatomen Rolfinc war, dass er 1670 in Philipp von Zesens Deutschgesinnete Genossenschaft aufgenommen wurde, und dass er sich bei der Belagerung Leydens

durch die Franzosen durch Mut und Umsicht auszeichnete. In der erwähnten Genossenschaft führte er den Zunftnamen des Zerschellenden; sein Zeichen war, wohl dem Familienwappen nachgebildet, „ein Streithammer an einer Ehrenseule, mit einem Kreutze von rohten Rosen, und weissen Liljen umgeben: Mit voller Kraft“, und er gehörte zu den sieben mal sieben Mitgliedern der zweiten oder Lilien-Zunft.

Wie einst sein Vater, unternahm er am Ende seines Studiums grössere Reisen; fünf Jahre hielt er sich in Holland, England, Frankreich und Italien auf. In England war seine Bekanntschaft und sein Verkehr mit Boyle und Morrison von Bedeutung auf seine Entwicklung; nach der Rückkehr promovierte er, 1677, wurde zwei Jahre später Professor der Botanik in Helmstädt, und folgte 1689 einem Ruf als Professor der Anatomie, Chirurgie und Botanik nach Jena. Für seine hohe wissenschaftliche Bedeutung ist es dann bezeichnend, dass er 1695 als Professor primarius der Medizin nach Kiel berufen wurde, wo er ausserdem die ehrenvolle Stellung des Leibarztes des Herzogs von Holstein-Gottorp bekleidete. In höchstem wissenschaftlichem und gesellschaftlichem Ansehen starb er am 11. Februar 1716 in Kiel.

Er war als Gelehrter von einer unerschöpflichen Arbeitskraft und Vielseitigkeit; davon legen u. a. seine vielen von Scheffel abgedruckten Briefe, die er mit bedeutenden Zeitgenossen, z. B. mit Leibniz wechselte, Zeugnis ab. Ausser einer grossen Anzahl für ihre Zeit hochbedeutender medizinischer und naturwissenschaftlicher Fachschriften beschäftigten ihn griechische, lateinische und deutsche Sprachstudien. Auf letzterem Gebiet war ihm seine Frau Maria Sophia, eine Tochter des berühmten Helmstädter Professors Conring, eine äusserst schätzenswerte Mitarbeiterin. Von Daniel Omeis erst in Altorf, dann in Nürnberg sorgfältig erzogen, soll sie besonders über die französische Sprache mit seltener Gewandtheit verfügt haben; Jöcher (I. 2064) erwähnt von ihr ausser einem vielverbreiteten Kochbuch eine Anzahl guter Gedichte, feiner Uebersetzungen aus dem italienischen, und schreibt ihr bezeichnenderweise, wenn auch wohl fälschlich, unbedenklich

die Uebersetzung des *Alexandre* zu, „ein Schauspiel vom grossen Alexander.“

Wie vielseitig auch immer Schelhammers Fähigkeiten gewesen sein mögen, eine Gabe fehlte ihm gänzlich, die zu den unerlässlichen Vorbedingungen für eine gute Uebersetzung in Versen gehört: er hatte keine Spur von dichterischer Begabung. Es wurde zu Beginn und noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts unglaublich viel geleistet in der Fabrikation geschmackloser, hölzerner Verse, Wortverstümmelungen, Vergewaltigungen der Syntax; aber an die Leistungen Schelhammers in dieser Beziehung wird wenig heranreichen. Und doch konnte Scheffel, sein erster Biograph, nachdem von verschiedenen, zum Teil grösseren Gelgenheitsdichtungen Schelhammers die Rede war, das Urteil fällen (S. 39): „Documento illius rei, ut alia nunc taceam, esse poterit vel unum poëma, a Racino, poëta gallico venustissimo, de Alexandro Magno dudum conscriptum & a Schelhammero sub nomine des Zerschellenden ex gallico in germanicum sermonem mira arte tantoque nitore translatum, ut in dubio reliquerit, utrum auctorem magis aequasse, an superasse censendus sit.“ Es ist bekannt, wie allgemein die Unsitte der Dichterorden und Sprachgesellschaften war, sich in gegenseitigen unbeschränkten Lobhudeleien zu überbieten, und gewiss eignet sich die Sprache Ciceros für charakterlose Uebertreibungen besonders gut, aber ein so kritikloses Lob lässt sich auch durch solche Rücksichten nicht rechtfertigen; wie wenig es einer gesunden Beurteilung entspricht, werden wenige Proben beweisen. Doch müssen wir uns zunächst noch etwas mit der Vorrede aufhalten. Schelhammer zeigt sich darin vor allen Dingen als eifriger Sprachreiniger, Grund genug, dass schon Gottsched (Nötiger Vorrat I, 276), dem bei seinem puristischen Bestrebungen diese Sätze aus der Seele gesprochen waren, über diesen Teil der Vorrede in fast wörtlicher Anlehnung referiert. „Nach dem Tode des letzten Durchl. Oberhaupts der weil. hochlöbl. fruchtbringenden Gesellschaft“ sei durch Nachlässigkeit derjenigen, denen die Erhaltung der Traditionen dieser Gesellschaft oblag, die „wiederholte Ein-

führung der fremden Wörter und Redensarten“ in unerhörtem Umfang wieder eingerissen, „dass man sie ehe für eine mit frembden Lumpen behängte alte Bettlerin, als eine so grosse Kayserinn (wie sie warhafftig ist) aller Haupt-Sprachen halten sollte.“ Das monströse Deutsch dieser Sätze, die man mehrmals lesen muss, um sie zu verstehen, steht in seltsamem Gegensatz zu dem tendenziös zur Schau getragenen und stark betonten Stolz auf die Muttersprache. Das Deutsche wird auf Kosten aller andern lebenden Sprachen, aber mit ehrlicher Begeisterung verteidigt. Trotz des herrschenden Vorurteils, das gerade die Verdeutschung fremder Originale als „Eselsarbeit“ taxiere, als ausschliessliche litterarische Beschäftigung derer, „die aus eigenem Gehirn etwas herfürzubringen sich nicht getrauen, und sich also mit Uebertragung frembder Gedancken behelffen müsten“, unternimmt er, „auf Veranlassung eines fürnehmen Freundes, der an dem Vermögen unserer Mutter-sprache zweiffelte“, die Uebertragung des *Alexandre*, da er im Hinblick auf seine früheren Arbeiten nicht zu fürchten braucht, unter dem erwähnten Gesichtspunkt abgeurteilt zu werden. Die Fähigkeit, eine gute Uebersetzung zu liefern, besteht, wie er sich wohl bewusst ist, nicht nur in dem Vermögen, die Gedanken des Originals richtig zu erfassen, sondern auch in der völligen Beherrschung beider Sprachen. Ein Urteil Harsdörfers — „in seinen Gespräch-spielen“ — ermutigt ihn noch besonders, ebenso der Umstand, dass gute Uebersetzungen aus dem Französischen bislang in so geringer Zahl erschienen waren. Zum Schluss giebt er dann nochmals seinem Unmut freien Lauf wegen der Ueberhebung der „Frantzösischen Bastart-Sprache“ über die „Teutsche Grund- und Haupt-Sprache“, und weist mit Nachdruck darauf hin, dass die Franzosen viel zu sehr ihre eigenen Lebens- und Weltanschauungen in ihre Uebertragungen fremder, namentlich antiker Schriftsteller hineintrügen, — er giebt zahlreiche Beispiele — so dass der Geist der Uebersetzung ein ganz anderer werde als derjenige des Originals.

Schelhammer muss eine ziemlich alte, jedenfalls vor 1676 gedruckte Ausgabe des *Alexandre* benützt haben; dies

beweisen einige zwischen Vers 228 und 229 eingeschobene Verse, die spätere Herausgeber ausgelassen haben.

Der Druck ist höchst unsorgfältig und wimmelt von Fehlern, worauf schon Scheffel aufmerksam macht; als Nr. 13 seiner Aufzählung von Schelhammers Werken verzeichnet er: „Ein Schauspiel aus dem Racino übergesetzt durch den Herschellenden (Druckfehler für Zerschellenden) 4. sumptibus Christoph Friedrich Fikkelii, Bibliopolae Brunsvicensis, cuius tamen neglegentia drama hocce tot vitiis typographicis est defœdatum conspurcatumque, ut ipse Schelhammerus in peculiuri epistola germanica ad omnes fere Germaniae Bibliopolas data typisque expressa, ea de re conqueri simulque s p h a l m a t a c o m i s s a addere sit coactus.“ Dieses Druckfehlerverzeichnis hat in meinem Exemplar gefehlt; vielleicht gleicht es doch eine oder die andere Härte oder Unreinigkeit aus. Wenn Schelhammer z. B. den verächtlichen Ausruf der Axiane „Lâche“ (621) durch „Verächter“ wiedergiebt, so darf dies wohl als Druckfehler, vielleicht für „Verräter“ gelten, umsomehr als wir gar keinen Grund haben, seine genaue Kenntnis und Vertrautheit mit der französischen Sprache in Zweifel zu ziehen. Einer einzigen Stelle gegenüber scheint übrigens merkwürdigerweise seine Sicherheit in diesem Punkt versagt zu haben; Vers 1317 ff. lauten:

> Encore une victoire, et je reviens, Madame,
> Borner toute ma gloire à régner sur votre âme,
> Vous obéir moi-même, et mettre entre vos mains
> Le destin d'Alexandre et celui des humains.

wo sich die Anmerkung unter dem Text findet: „Im Frantz. steht regner sur vôtre ame, und doch vous obëir moy même. diß steht nicht eben wol beysammen. Herrschen und gehorchen und beherrscht werden.“

Schwierigkeiten machen ihm auch die Worte rival und amant, die er, ausschliesslich aus Verlegenheit, durch „Gegner“ und „Freund“ wiedergiebt; denn „das Wort Rival, so im Frantzösischen steht, zu Teutsch Mitbuhler, i s t i n k e i n e n V e r ß zu b r i n g e n; wie auch Amaux (Druckfehler für Amant?) Liebhaber: darum hier Freund und Gegner gebraucht worden.“

Wir haben gesehen, dass es Schelhammer mit der französischen Orthographie nicht so genau nimmt, aber falsche Auffassung des Sinnes kommt kaum vor. Umsomehr lässt die Form zu wünschen übrig. Die Unbeholfenheit des Uebersetzers kennt keine Grenzen. Sie macht sich am fühlbarsten in seiner barbarischen Verstümmelung der Wortformen geltend, die je nach Bedürfnis für den Vers und gelegentlich auch für den Reim erbarmungslos zurechtgestutzt werden. Einfaches Verschlucken der Endsilben, wie „ein schwulstig Bach", statt schwulstiger, angeschwollener Bach, ist so häufig, dass es zuletzt gar nicht mehr auffällt, und zählt auch noch zu den bescheidendsten Willkürlichkeiten; (Bewahrung der alten, unflektierten Form (ein guot man) scheint hier nicht zugrunde zu liegen, da aus vielen anderen Fällen hervorgeht, dass die flektierte Form ihm allein geläufig war); schlimmer ist schon eine Stilblüte, wie

Nur Kronen zu erwerb- und wieder zuzustellen
(attaquer, conquérir et donner des couronnes — 189)

und den Gipfel erreicht Schelhammer wohl in der Uebersetzung von Vers 1221

(. . . ah! quittez cette ingrate princesse)

durch

. . . Ey! last doch dies' undanck b're Fürstin fahren.

Der Reim bietet unserm gelehrten Poeten ganz besondere Schwierigkeiten; er hält dafür aber auch so gut wie alles für erlaubt, wenn nur der ungefähre Gleichklang der Endsilben eines Verspaars erreicht wird. Um auf „hält" reimen zu können, spricht er ohne Bedenken von „eines Scepters Geld" statt Gold, (V. 1152) und da die deutsche Sprache auf Herz so wenig Reime bietet, wendet er mit Vorliebe die aus dem Inventar der Schlesier stammende, nichts weniger als poetische „Tugend-Kertze" an, z. B. V. 473 ff:

(Seigneur, ne croyez point qu' une fierté barbare
Nous fasse reconnoître une vertu si rare)
Mein Herr (!), er dencke nicht, daß wir aus wilden Hertzen
Nicht solten gläntzen sehn so seltner Tugend-Kertzen.

Zweifellos wegen der bequemeren Brauchbarkeit im Reime wird gelegentlich die Negation verdoppelt:

Bei denen nichts nicht reißt den edlen Fürsatz ein

oder es wird eine Anzahl von Synonymen gehäuft:

Wenn man nach Palm und Sieg und Ruhm und Ehre ringet,

wozu das Original gar keinen Anlass giebt:

(La démarche d'un roi qui court à la victoire — 623)

Auch gegen die Syntax kommen die gröbsten Verstösse vor; um einen Vers zu füllen, tritt u. a. gegen jeden deutschen Sprachgebrauch eine umständliche Infinitivkonstruktion an Stelle eines Substantivs, wie Vers 494:

(Vos fers trop étendus se relâchent eux-mêmes)
Da eurer Fessel Band wird schlap durch lang ausdehnen.

Ganz unbegreiflich ist es, wie ein Mann, der seiner Muttersprache doch gewiss völlig mächtig war, den Vers 116

(Porus vous fait servir, il [nämlich Alexander] vous fera régner)

übersetzen konnte:

Der Euch zum Unterthan, und ER zum Fürsten macht.

Leider wird auch in den wenigen Partien der Uebersetzung, die ihrer ganzen Anlage nach geniessbar wären, der Eindruck durch solche Plumpheiten gestört; so spricht Alexander inmitten seiner feurigen Liebeswerbung um Cleofile im III. Akt von seinem grossen „Liebesbrand." Ueberhaupt wirken manche Stellen unrettbar lächerlich: Porus z. B. schickt sich am Schluss des I. Aktes an, Ephestion, Alexanders Gesandten, zu empfangen, den er aber schon im Voraus abzuweisen gesinnt ist:

(Voyons Ephestion, puisqu'il faut qu'on le voie;
Mais sans perdre l'espoir de le suivre de près
J'attends Ephestion et le combat après.)
Man seh Ephestion, wenns nicht ist zu vermeiden.
Doch daß die Hoffnung bleibt, daß ich ihn zwar bald seh,
Dann aber auf ihn los in vollen Sprüngen geh.

oder Vers 1511/12:

(. . . mon cœur, touché de vos soupirs
Voudroit par mille morts venger vos déplaisirs.)
. . . mein Hertz gerührt von eurer Pein
Schlug tausend Feinden gern die Hälse wieder ein.

Wie sehr der Einfluss der Schlesier noch nachwirkte, beweisen vor allen die Schimpfwörter, in denen Schelhammers Helden sich Luft machen, ohne dass Racine den geringsten

Anstoss dazu gäbe; Porus redet von dem „Unthier" Cleofile, und Axiane fordert den Taxil auf:

> Und geht, wie Porus thut, den unverschämten Tropffen
> Mit ihrem eignen Blut den Lügenmund zu stopffen.
>
> (De ceux qui l'ont semé [nämlich le bruit] confondez l'insolence,
> Allez comme Porus les forcer au silence. — 613 f.)

oder Vers 1391

> (Vous voulez que Porus cherche un appui si bas — nämlich bei Taxil)

wird wiedergegeben:

> Soll dieser schlimmer Hund ihn reissen aus der Noth?

Auch Fremdwörter schleichen sich ein, wo sie sich gerade bequemer verwerten lassen, als ihre deutschen Entsprechungen, trotz der sonst so streng puristischen Neigungen des Uebersetzers; einmal hat Alexander den ganzen Perserstaat „ruiniert"; affronter le trépas (V. 1187) giebt „Braviert ich selbst den Tod," und Alexander fasst den Entschluss:

> Wohlan, so muss ich dich denn Königlich tractieren.
> (Hé bien! c'est donc en roi qu'il faut que je vous traite, — 1501.)

Ich habe oben betont, dass ein inhaltlich falsches Verstehen des Originals bei Schelhammer ausgeschlossen sei; das schliesst jedoch nicht aus, dass er mit diesem Inhalt schaltet und waltet, wie es ihm beliebt: als Probe mögen gleich die Anfangs-Verse dienen:

> Quoi, vous allez combattre un prince dont la puissance
> Semble forcer le ciel à prendre sa défense,
> Sous qui toute l'Asie a vu tomber ses rois
> Et qui tient la fortune attachée à ses lois?
> Mon frère, ouvrez les yeux pour connoître Alexandre,
> Voyez de toutes parts les trônes mis en cendre,
> Les peuples asservis et les rois enchaînés:
> Et prévenez les maux qui les ont entraînés. — 1 ff.)
>
> Wie? wolt ihr einen Printz von solcher Macht bestreiten,
> Das scheint (!), er zwinget uns zu stehn auf seiner Seiten!
> Dem schon gantz Asien die Sieges-Palmen bringt,
> Und der das Glücke selbst in seine Fessel zwingt!
> Mein Bruder: Schauet auf! Lernt Alexandern kennen,
> Der schon so manchen Thron zu Asche lassen brennen.
> So manches Königs Kind in Band und Eisen schlägt,
> Und weichet, wie ihr könnt, dem Unglück, das sich regt.

Ebenso wie hier wichtige Einzelbegriffe fehlen, kommen auch unmotivierte Zusätze vor.

Wir haben also eine beispiellose Vergröberung und Profanierung von Racines Trauerspiel vor uns; von Aufführungen ist auch hier fast nichts, und das wenige nur mit grösster Unbestimmtheit bekannt; die Uebersetzung war sicher auch gar nicht für die Bühne bestimmt; wenigstens wäre dann das Fehlen jeder darauf hinweisenden Andeutung in der umfangreichen Vorrede verwunderlich. Chrysander erwähnt den *Alexander* zwar in seinem Verzeichnis unterm Jahr 1706, aber Glaser scheint ihm in seinem Quellenmaterial nicht begegnet zu sein; die einzelnen Braunschweiger Vorstellungen sind nirgends bezeugt, und ausserhalb Braunschweigs kann man für die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts Aufführungen schon wegen des tiefgreifenden Missverhältnisses zwischen der Bühne und der dramatischen Litteratur als ausgeschlossen betrachten. Ein Bühnenrepertoire, fast ausschliesslich in Schauspielerkreisen entstanden, gab es allerdings schon längere Zeit, aber Tragödien-Uebersetzungen, die als rein litterarische Werke in gelehrten Kreisen entstanden waren, fanden damals den Weg zur Bühne noch nicht.

Racine im Dienste von Gottscheds Bühnenreform.

A. Das neue Repertoire. — Die DEUTSCHE SCHAUBÜHNE. — SCHÖNEMANN und seine SCHAUBÜHNE. Andere Prinzipale. — Die NEUE SCHAUBÜHNE ZU WIEN. —

Schelhammers *Alexander* war die Arbeit eines Gelehrten gewesen; ob sie entstanden war unter dem Einfluss der künstlerischen Bestrebungen, wie sie am Braunschweiger Hof gepflegt wurden, ist zweifelhaft; höchst wahrscheinlich aber hatte der Uebersetzer selbst niemals den Gedanken an eine Aufführung gehabt; er gehörte sicher zu den in jener Zeit so zahlreichen Dichtern, die es für das grösste Unglück ansahen, wenn die Kinder ihrer Muse den verachteten Schauspielern in die Hände fielen. Andrerseits hatte in den damaligen

Schauspielertruppen das Extemporieren seine höchste Blüte erreicht, und die Schauspieler hatten durchaus nicht die Absicht, diese bequeme Spielweise aufzugeben zugunsten von Stücken, die sie sich erst hätten zu eigen machen müssen; die Wahl ihrer Darbietungen richtete sich nur nach dem einen Gesichtspunkt des klingenden Erfolgs; zumeist mit Recht hielt sich das gebildete Publikum fern, und der Pöbel gab sich zufrieden, oder wollte vielmehr gar nichts anderes, als gemeine geistlose Hanswurstiaden und blutige „Haupt- und Staatsaktionen". Nur französisches Schauspiel und italienische Oper wurden von den herrschenden Kreisen, insbesondere von den Höfen begünstigt; von diesen machte nur der Braunschweigische eine Ausnahme in der Pflege nationaler Kunst.

Der Schlesier Hallmann, obwohl selbst auch Schauspieler, betont in einer seiner Vorreden nachdrücklich den Unterschied zwischen Schauspielen, „so von Ehrliebenden und Gelehrten" herrühren, und denen, die von herumziehenden „plebeyischen Schauspielern" aufgeführt wurden. Wohl mit Recht hat man neuerdings diese Kluft nicht ausschliesslich auf beiderseitige Abneigung, auf „theoretische Bedenken" (C. Heine) zurückgeführt, sondern zumeist auf die in den breiten Schichten der Bevölkerung herrschende Unkenntnis der Bühne und ihres Wesens; zu Gryphius Zeiten gab es gar keine Berufsschauspieler, und die Anzahl der späteren reichte lange nicht hin, um auch nur allen einigermassen bemerkenswerten Städten die Gelegenheit zu geben, Aufführungen zu sehen; ohne diese Gelegenheit aber stand auch der begabteste Dichter dem Bühnendrama fern; wir haben ja anderseits gesehen, welche Wunder das seltene Glück dieser Gelegenheit bei schlummernden Talenten wie dem Bressands schon zu Ende des 17. Jahrhunderts wirken konnte.

Man befand sich in der wahren Blütezeit der Wanderbühne; das unstete Umherziehen von Stadt zu Stadt, in sozialer wie künstlerischer Beziehung der Entwicklung des Theaters sicher schädlich, ist das Hauptcharakteristikum der Periode, die durch die Namen Velten, Elensohn, Haack, Hofmann bezeichnet wird, während die folgende Epoche, die

Gottsched und der Neuberin gehört, den Uebergang zur stehenden klassischen Bühne bildet.

In jeder Beziehung standen einer gedeihlichen Entwicklung der Bühnenverhältnisse fast unübersteigliche Hindernisse entgegen; von Grund aus musste Wandel geschaffen werden, und dass dies erfolgreich geschah, ist das Verdienst des vielgeschmähten Gottsched. Der Zusammenhang erfordert es, hier manches zu erwähnen, was schon häufig erschöpfende Darstellung gefunden hat.

Gottsched hatte schon in Königsberg das klassische französische Drama kennen gelernt, aber noch nicht mit der lebendigen Bühne Bekanntschaft gemacht; diese vermittelten ihm jetzt in Leipzig die rohen Harlekinaden und Haupt- und Staatsaktionen des Prinzipals Hofmann; nicht nur deren geistloser Inhalt musste ihn im höchsten Grade abstossen, ebensowenig konnte er sich, wie er in den *Vernünftigen Tadlerinnen* hervorhebt, mit der Form als solcher befreunden; er setzte nur eine Uebersetzung von Corneilles *Cid* in lobenden Gegensatz zu allem andern, und bestürmte seit 1725 den Prinzipal unaufhörlich mit Bitten um Aufnahme neuer „regelmässiger“ Stücke, doch immer erfolglos, wie auch die Bemühungen Johann Neubers und seiner Frau mit Ausnahme der wenigen Abende in Braunschweig an Hofmanns gleichgültiger Unzugänglichkeit gescheitert waren. Trotzdem sehen wir, wie sein eiserner Fleiss sich in kurzer Zeit durch das Studium theoretisch-kritischer und theatergeschichtlicher Abhandlungen, unter denen die Préfaces Corneilles und Racines im Vordergrund standen, eine zuverlässige Kenntnis besonders der französischen Theaterverhältnisse erwarb; er fühlte tief und schmerzlich den Abstand zwischen diesen und den deutschen.

Das Neubersche Ehepaar hatte mittlererweile die Führung der Hofmannschen Truppe übernommen und ging nun bereitwillig auf seine Reformvorschläge ein; seit der Ostermesse 1727 wurden die gegenseitigen Beziehungen immer fester, und die Erwerbung des sächsischen Privilegiums im August jenes Jahres begünstigte diese aussergewöhnlichen, in gemeinsamem Streben verbundenen Menschen in der Erfüllung ihrer

idealen Aufgabe aufs wirkungsvollste. Die Bekämpfung der rohesten Regellosigkeit durch das entgegengesetzte Extrem, durch die vornehm-steife Regelmässigkeit der Franzosen war ein gewagtes Radikalmittel, aber es führte doch zum Erfolg. Wir dürfen in diesem Vorgehen keine Nachäfferei erblicken, wie Gottsched wohl oft vorgeworfen wird: keine Nachahmer wollte er, sondern Schüler der Franzosen.

Gottsched war jetzt vor allem mit bewundernswerter Rührigkeit auf die Schaffung eines neuen Repertoires bedacht, und im Wesentlichen genügte der Zeitraum der dreissiger Jahre zu dieser Riesenarbeit; er selbst übernahm den litterarischen Teil, der uns hier fast ausschliesslich beschäftigen wird, die Neubers und ihr bedeutendster Schauspieler Kohlhard, die ihre Spielweise schon in Braunschweig und Dresden an derjenigen der französischen Schauspieler geschult hatten, sorgten dafür, dass ihre Truppe, die sich 1728 durch Koch, 1730 durch Schönemann, 1731 durch Suppig verstärkte, sich schon in kurzer Zeit in den Dienst der neuen Ideen stellen konnte.

Es entspricht durchaus der Natur der Sache, dass eine dichterische Produktion, wie sie Gottsched im Anschluss an fremde Muster heranziehen wollte, sich zuerst durch eine Anzahl von Uebersetzungen schulen und entwickeln musste. Wie wir schon wiederholt sahen, war die Vorarbeit Bressands, und überhaupt das Interesse des Braunschweiger Hofes, auch nach Bressands Tode, von enormer Bedeutung für Gottsched. So wurde auf der Bühne jetzt auch erfolgreich der Anfang gemacht mit Pradons *Regulus* in Bressands Uebersetzung; bald folgte sein *Brutus* und *Alexander und Porus**); bisher war die Beschäftigung mit Corneille im Vordergrund gestanden; Langes *Cid* und Führers *Cinna* sind uns schon begegnet; 1727 erschien ein *Polyeukt* der Frau Professor Link in Strassburg und noch in den 30er Jahren der II. Teil des *Cid* von einem Mitglied der deutschen Gesellschaft in Leipzig; jetzt verschob sich der Schwerpunkt des Interesses zugunsten Racines; Gottsched, durch die Erfolge seiner Vorgänger noch

*) vgl. S. 10; wahrscheinlich handelt es sich nicht um Bressands *Porus*.

besonders ermutigt, eröffnet selbst den Reigen mit seiner *Iphigenia*, die 1730 zuerst aufgeführt wurde und 1732 im Druck erschien; ungefähr gleichzeitig stellte sich PANTKE, einer seiner Getreuen von der deutschen Gesellschaft, mit einer *Berenize* ein. Fern von Leipzig, vielleicht mehr im Anschluss an die Uebersetzungstätigkeit der Frau Link, als im Bann der Gottsched'schen Ideen, entstand dann 1735 der *Mithridates* des Strassburger Universitätsprofessors WITTER, des Schwiegersohns jener Frau; es gelang der Neuberin schon nach wenigen Monaten ihres Strassburger Aufenthalts, im Januar 1737, diese letztere Arbeit ihrem Repertoire einzuverleiben.

Was allen andern Truppen bisher zum Unheil ausgeschlagen war, das unstäte Wanderleben, die Kreuz- und Querfahrten zwischen Königsberg und Strassburg, Hamburg und Dresden, das gereichte jetzt Gottscheds Reformen zum unersetzlichen Vorteil; die neuen Ideen fassten bald in den meisten Gegenden des Vaterlandes Fuss, und allmählich entwickelte sich in den genannten Städten, wie auch in Hannover, Braunschweig, Nürnberg und vielen andern, doch ein kunstverständigeres Publikum, das, trotz der hartnäckigen Vorliebe der niederen Klasse für den Hanswurst, erstarkte und schliesslich siegte. Aus Nürnberg kann z. B. Neuber schon 1731 schreiben, dass er jetzt wenigstens den gebildeten Teil des Publikums gewonnen zu haben glaube; vielleicht lässt sich der rasche Erfolg in Nürnberg zum Teil aus dem Lokalpatriotismus erklären, mit dem der *Cinna* des Ratsherrn Führer, des höchsten Beamten des Nürnberger Freistaats, aufgenommen wurde. In Braunschweig hatte man natürlich leichtes Spiel, ähnlich war es auch im benachbarten Hannover. Dagegen war in Hamburg ein erbitterter Widerstand zu bekämpfen, der sich erst etwas milderte, als von 1735 an die Dramen des Hamburgers Behrmann, die ausserordentlichen Beifall fanden, ins Repertoire aufgenommen werden konnten. Bei dem noch gänzlich unentwickelten Zeitungswesen der damaligen Zeit ist ein Bericht der Nieder-Sächsischen Nachrichten vom 1. August 1735 (Nr. LIX, S. 513 ff.) von besonderem Interesse, in dem die Bemühungen Gottscheds

und der Deutschen Gesellschaft in Leipzig und die Verdienste der Neuberschen Truppe zur Verbesserung der Schaubühne ausführlich gewürdigt werden. Gottsched konnte auch tatsächlich nicht genug tun, um dem in zahllosen Briefen immer wieder von neuem ausgesprochenen Wunsch Neubers nach neuen Stücken zu genügen; es kam häufig vor, dass Gottsched einzelne Akte neuer Stücke an die Truppe schickte, die dann einstudiert wurden, bevor das Stück überhaupt vollendet war, nur um es so früh als möglich aufführen und in den Dienst der Sache stellen zu können.

In Hamburg traten Neubers um die Mitte der 30er Jahre in Beziehung zu dem fruchtbaren Uebersetzer PETER STÜVEN; sein *Britannicus* gehörte seit 1735, seine *Phädra* seit 1739 zum Repertoire. Zur selben Zeit begann ein Briefwechsel zwischen Gottsched und dem Hamburger Juristen HUDEMANN; eine Aufführung seiner *Phädra* lässt sich allerdings nicht nachweisen, obgleich er Gottsched mitteilt, dass er sie der Neuberin zur Verfügung gestellt habe; daran war jedenfalls die Konkurrenz von Stüvens Stück Schuld.

Gegen das Jahr 1740 trat eine Entfremdung zwischen der Neuberin und Gottsched ein, der sich seinerseits auch mit seinem mächtigen Gönner, dem Ceremonienmeister von König überworfen hatte. Schon der Tod Augusts des Starken (1733) hatte für die Neuberin nachteilige Wirkungen in Sachsen gehabt, und auf dem nächstwichtigen Schauplatz ihrer Tätigkeit hatte die unvorsichtige, cholerische Frau durch ihre berühmte Provokation des Hamburger Publikums vom 5. Dezember 1735 sich unmöglich gemacht (Schütze 228 f. a. a. o.) Wegen der Beliebtheit der Opern, als deren energischer Gegner Gottsched auftrat, hatte er in Hamburg ja von jeher kein rechtes Glück gehabt, und nach diesem Skandal musste die Neuberin, wenn sie sich in Hamburg überhaupt halten wollte, immer grössere Concessionen an den Geschmack des grossen Haufens machen. Die Streitigkeiten mit ihrem alten Gönner und Freund führten 1740 zum offenen Bruch, und die Truppe zog, einer Einladung der Zarin folgend, nach Petersburg.

Gottsched empfand schmerzlich diesen Verlust; „damit aber der gute Geschmack, den die Liebhaber dieser gereinigten Schaubühne bereits so überflüssig gewiesen, nicht mit der Abwesenheit dieser Gesellschaft wieder auf das alte Chaos verfallen möge; junge Dichter aber auch den Mut nicht sinken lassen dörfen, da sie das Vergnügen nicht mehr haben können, Stücke so sie etwa übersetzt, oder selbst verfertiget, gut aufführen zu sehen: so hat man sich entschlossen, nach Art der Ausländer, auch eine deutsche Schaubühne im Druck herauszugeben, die aus Regeln und Exempeln der theatralischen Poesie bestehen wird.“ (Krit. Beitr. XXIII. St., 1740.)

Diese *Deutsche Schaubühne* sollte fortan an Stelle einer wohlgeschulten Truppe Gottscheds Reform vermitteln und fördern; er teilt mit, dass Bressands (?) *Alexander,* seine eigene *Iphigenia,* Pantkes *Berenize,* Witters *Mithridates* und Stüvens *Britannicus* und *Phädra* sich unter der Presse befänden. Die drei erstgenannten Stücke hatten vor 13 Jahren, als er den Bund mit der Neuberin schloss, zu jenem Grundstock von 8 Stücken des neuen Repertoire gehört; nunmehr, als sie ihm den Rücken wandte, war die Zahl der „regelmässigen“ Stücke mit Einschluss der nachahmenden Originale (z. B. des *sterbenden Cato)* fast auf das dreifache gestiegen. Der I. Band der Schaubühne solle 1741 erscheinen und u. a. die *Iphigenia* enthalten; dieser Band kam aber nie zustande, und 1742 wurde der II. Band zuerst gedruckt, mit *Iphigenia* an 2. Stelle (2. Aufl. 1746); von den übrigen fünf Uebersetzungen wurde keine einzige aufgenommen, auch nicht in die folgenden Bände, aus welchem Grunde ist nicht zu ermitteln. Der Titel der 1. Auflage lautet: *Die Deutsche Schaubühne nach den Regeln und Exempeln der Alten, nebst einer Vorrede und des Erzbischofs von Fenelon Gedanken von der Tragödie und Komödie . . . Leipzig* 1742 (bei Breitkopf) — In der 2. Auflage ist der Titel folgendermassen abgeändert: *Die Deutsche Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet und mit einer Vorrede herausgegeben von J. C. Gottscheden.* [*Zweyter*] *Theil. Neue verbesserte Auflage, Leipzig, bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1746.*
(XXVI) + 486 S. 8°

Die *Schaubühne* hatte einen ausserordentlichen Erfolg; eine grössere Anzahl von Zeitungsberichten ist des Lobes voll; einige davon sind noch deshalb interessant, weil sie zugleich das Niveau der geistigen Interessen der Zeit im allgemeinen etwas beleuchten. So wird der Frankfurter Gelehrten Zeitung vom 23. Juni 1741 (Nr. L, S. 286 ff.) aus Hamburg geschrieben: „Eine wohleingerichtete Schaubühne verdiente allerdings von uns mehrere Aufmercksamkeit, als wir dieselbe insgemein werth achten. Forschen wir nach der Ursache, so hat ein wenig Vorurtheil, und der unvollkommene Geschmack, der noch viele beherrscht, wohl den grösten Antheil daran. Und wer hat denn die gröste Schuld, wenn man uns tadelt, die Ausländer oder wir selbst? Wir sind von einer geraumen Zeit her schon der lobenswürdigen Bemühung des Herrn Gottscheds in dieser Sache vielen Danck schuldig, und wir würden unbillig seyn, wenn wir dabey unempfindlich wären, weil wir die Ausländer zu Vorgängern haben. Dieses Unternehmen giebt also dem Herrn Gottsch. einen billigen Vorzug; aber solche Männer wird es nicht rühren, die in allem gleichgiltig sind, und welche die dickgewordenen Säffte zu einer sanfften Trägheit bringen, die desswegen alles neue Gute hasst, weil es Mühe erfordert.

Wir haben nunmehro einen Zeitlauf angetretten, wo die zum Tadeln gewohnte Ausländer ihre sonst verächtlichen Minen in eine würkliche Hochachtung verwandeln müssen. Ihr flüchtiger Geist, der sonst alles übersahe, wo sich die Merckmahle ihres Geschmacks nicht sogleich zeigten, wird jetzo aufmercksamer, und lässt uns Teutschen die verdiente Gerechtigkeit wiederfahren."

Der Erfolg der *Schaubühne* hob Gottsched auf den Gipfel seines Ruhmes; die fernere Unterstützung der Neuberin wäre ihm wertvoll gewesen, aber sie war nicht mehr unerlässlich; zudem gestalteten sich jetzt seine Beziehungen zu Schönemann immer intimer und fruchtbarer; schon als Neuberschen Schauspieler hatte er diesen hochschätzen gelernt. In einem für Neubers verhängnisvollen Zeitpunkt, kurz vor der Abreise nach Russland, hatte er sich von der Truppe getrennt und eine eigene gegründet; in seiner Eröffnungsvor-

stellung zu Lüneburg 1740 debütierte der grosse Ekhof als Xiphares in Witters *Mithridates*.

Schönemann hatte in Deutschland sozusagen das Erbe seiner frühren Prinzipalin angetreten; die *Schaubühne* kam ihm gerade zur rechten Zeit, sie lieferte ihm Stücke, die ihm ohnedies nicht zur Verfügung gestanden hätten; denn ungedruckte Stücke befanden sich gewöhnlich in privatem Besitz eines einzigen Prinzipals. Als die Neuberin zurückkam, war ihre Stellung in Hamburg erschüttert und sie deshalb doppelt auf Leipzig angewiesen; da aber stand Schönemann hoch in Gottscheds Gunst; ein erbitterter Kampf entspann sich, in dem die bis zum äussersten gereizte Frau in hässlichster Weise die Bühne als Kampfplatz gegen den Mann benützte, dem sie so viel verdankte; ihr Biograph, von Reden-Esbeck, giebt trotzdem Gottsched die Hauptschuld am Bruch und macht ihm mit Unrecht seine Annäherung an Schönemann zum Vorwurf; denn als die Neuberin nach Russland ging, also ihn verliess, so erhoffte sie dort eine sichere Zukunft; hätte Gottsched warten sollen, bis sie sich nach einem möglichen Misserfolg, der allerdings bald infolge des russischen Thronwechsels eintrat, aber nicht vorauszusehen war, etwa wieder herabliess, mit ihm zusammen zu arbeiten, und deshalb den wertvollen Schönemann aufgeben sollen?

Der tatkräftige und praktische Prinzipal hatte sich nach kurzer Zeit das ganze Repertoire von regelmässigen Stücken zu eigen gemacht, das bisher als Monopol der Neuberschen Truppe gegolten hatte. *Iphigenia* und *Mithridates* hatten schon zu den von ihm am häufigsten aufgeführten Stücken gehört, bevor er sich an Gottsched wandte; dies geschah zuerst am 6. September 1740; im nächsten Jahr kann er aus Wismar schreiben, dass er diese beiden Stücke bei ungeheurem Beifall habe wiederholen müssen; auch in Hamburg hatte er Erfolge, wie sie der Neuberin in ihrer besten Zeit dort nicht zuteil geworden waren.

Gegen das Ende der 40er Jahre erwies sich Gottscheds *Deutsche Schaubühne* nicht mehr als ausreichend, und Schönemann unternahm es, die besten und am häufigsten aufge-

führten Stücke seines Repertoires seit 1748 in einer eigenen Sammlung zum Abdruck zu bringen, deren Bände, mit Ausnahme des ersten, den Titel führen:

„Schauspiele | welche auf der von | Sr. Königl. Majestät in Preussen | und von | Ihro Hochfürstl. Durchl. zu | Braunschweig und Lüneburg | privilegirten | Schönemannischen | Schaubühne aufgeführt werden. | [Zweiter] Theil. | Braunschweig und Leipzig | (Jahreszahl).“

Der III. Band erschien 1749 (Schönemanns Vorrede ist vom 13. August datiert) und enthält an zweiter Stelle eine anonyme Uebersetzung des *Alexandre*; der IV. Band, 1752, enthält Mislers *Andromacha* und eine anonyme Uebersetzung der *Plaideurs*, und ein (erster) Supplementband von 1754 Stüvens *Phädra* und *Hippolytus*, sämtlich hier zum ersten Mal gedruckt.

Ich habe es bisher vermieden, auf Gottscheds Streitigkeiten mit den Schweizern Bezug zu nehmen, einmal weil uns die Besprechung der *Iphigenia* und ihrer Kritik durch Bodmer mitten in den Kampf hineinführen wird, hauptsächlich aber darum, weil es sich hier nur um die Frage der praktischen Führung in Sachen des Theaters handeln kann, und diese Führung behielt Gottsched nach wie vor inne, noch lange nachdem er zu Anfang der vierziger Jahre theoretisch unterlegen war. Fast schon gleichzeitig mit dem Erscheinen der Schaubühne begann die Zeit, in der er litterarisch für abgetan galt; und doch haben seine Beziehungen zu Schönemann niemals aufgehört; doch gestaltete er sich noch ein neues intimes Verhältnis zur Truppe des Prinzipals Koch, der 1751 nach seinen Angaben ein sehr zweckmässig eingerichtetes Theatergebäude erstellte und auch sonst auf seine Anregungen zunächst willig einging; später allerdings bestimmte die Rücksicht auf Kassenerfolge Koch zur Wiedereinführung komischer Zwischenspiele, und als sich zu diesen gar Opern und Operetten gesellten, zerfiel auch diese Verbindung; treuer blieb ihm Ackermann, der noch 1764 eine Reihe „regelmässiger“ Vorstellungen gab (Müller). Jedenfalls kann Gottsched immer wieder in seinen Zeitschriften darauf hinweisen, wie

sich, dank den mit ihm verbündeten Schauspielertruppen, das allgemeine Interesse mehr und mehr seiner Sache zuwendet; mit Stolz kann er bei öffentlichen Anlässen, wie z. B. in seiner bekannten Rede am 8. Mai 1751 auf der Paulinerbibliothek zu Leipzig, in Gegenwart des sächsischen Kurprinzenpaares, sich der Früchte seines Wirkens freuen. Ein Werk aber muss vor allen Dingen hier genannt sein, das er in der Zeit tiefer Erniedrigung der deutschen Forschung, die es bis auf den heutigen Tag nicht missen kann, schenkte: der *Nötige Vorrat*, ein Verzeichnis der gesamten gedruckten dramatischen Litteratur bis zu seiner Zeit, dessen 1. Band 1757, der 2. 1765 erschien.

Nord- und Mitteldeutschland waren schon vorher so gut wie gewonnen; jetzt begann auch der Süden sich ihm zuzuwenden; namentlich in Wien hatte bisher der Hanswurst jeden Fussbreit Boden verteidigt; seit 1749 aber erschien dort die reichhaltigste aller damaligen Schauspielsammlungen, die *Deutsche Schaubühne zu Wien nach alten und neuen Mustern*; in letzter Linie lässt gewiss auch diese Sammlung sich zu Gottscheds Verdiensten rechnen; sie brachte u. a. Stüvens *Britannicus* (1754, Band V), seine *Phädra* (1761), und im letzten Band der 1. Auflage (1760) einen Abdruck des schon 1749 in der Schönemannschen Schaubühne erschienenen anonymen *Alexander d. Gr.*

Es folgen jetzt die einzelnen schon genannten Uebersetzungen dieser Periode; dichterisch stehen sie alle ungefähr auf der gleichen Höhe und hinterlassen genau dieselben Eindrücke; sie sind ausser der Prosa-Uebersetzung der *Plaideurs* alle in paarweise reimenden Alexandrinern abgefasst, mit denen sich die einzelnen Uebersetzer fast alle sehr ungeschickt abgefunden haben; hieraus ergeben sich wiederum dieselben Schwächen bei allen, so dass in der Besprechung Wiederholungen unvermeidlich sind.

B) Uebersetzungen dieser Periode.

1. Gottscheds Iphigenia.

In seiner vom 28. Dezember 1740 datierten Vorrede zur *Deutschen Schaubühne* berichtet Gottsched, dass er Racines

Iphigénie bereits vor 13 Jahren, also 1728 übersetzt und 1732 dem Druck übergeben habe; nachdem diese Ausgabe bald vergriffen war, habe er seine zweite bis zum Erscheinen der *Deutschen Schaubühne* aufgespart; demnach erweist sich ein Druck von 1734,*) der mir ausser der natürlich zuverlässigen 2. Auflage der Schaubühne (1746) vorgelegen hat, als Nachdruck, und zwar als getreuer Nachdruck, da sich ausser einigen ganz unwesentlichen Aenderungen im Personenverzeichnis und in den ersten Versen die Texte genau entsprechen; aus diesem Grunde habe ich bei der ausserordentlichen Seltenheit der Auflage von 1732 auf deren Benützung verzichtet. Einen weiteren Nachdruck besitzt die Herzogl. Bibliothek zu Gotha.**)

Der Ausgabe von 1734 geht eine langatmige Widmung an den Herzog Ludwig Rudolf von Braunschweig und die Herzogin Christine Luise voraus, worin Gottsched in den unterwürfigsten Ausdrücken seine Kühnheit entschuldigt mit der anerkannten Vortrefflichkeit des von ihm gewählten Originals, und mit dem bekannten grossen Interesse und Verständnis, die das hohe Paar mehr als alle andern der Poesie, insbesondere der tragischen Muse entgegenbrächte, im Gegensatz zu allen andern fürstlichen Höfen in Deutschland; er verfolgt die Betätigung solcher Interessen zurück bis zu den Tagen Anton Ulrichs und Bressands. Sodann versäumt er nicht, seinem fürstlichen Gönner untertänigst in Erinnerung zu bringen dass seine *Iphigenia* bei der Huldigungsfeier, die einige Jahre vorher dem Herzog zu Ehren veranstaltet worden war, zum ersten Mal aufgeführt worden sei; er meint sogar in anbetracht dieses Umstandes, „dass ich keinen geringen

---

*) Des Herrn Racine | Trauerspiel | **Iphigenia**, | vor | einigen Jahren ins deutsche | übersetzt, | Nunmehro aber mit einer Vorrede | und einem Auszuge | aus der griechischen Iphigenia | des Euripides | ans Licht gestellet von | Johann Christoph Gottscheden | P. P. E. zu Leipzig, und der Königlichen Preußischen Soc. der Wiss. Mitgliede. | Leipzig, | bey Bernhard Christoph Breitkopf. | 1734.

XXIV + 120 S. 8° Exemplar in Wolfenbüttel (Hzgl. Bibl.)

**) Iphigenia, | Ein Trauerspiel. | in fünff Aufzügen, | aus dem Französischen des Herrn | Racine übersetzt.

Ohne Ort und Jahr. 76 S.

Fehler begangen haben würde, wann ich selbiges bei seiner Ausgabe solchen hocherleuchteten Augen entzogen hätte."

Im Gegensatz zum Ton dieser Widmung ist die Vorrede an den „geneigten Leser" sehr selbstgefällig ausgefallen; die günstige Aufnahme seines *sterbenden Cato* habe ihn veranlasst, auch seine *Iphigenia* herauszugeben. „Ich thue dieses mit umso grösserer Zuversicht, je wenigern Theil ich an derselben habe. Racine ist ihr Urheber, ich bin nur ein blosser Uebersetzer." Gottsched lehnt hier jede Verantwortung für die Erfindung der Fabel, der Zwischenfabeln, der Charaktere, der Gedanken und Sitten ab, und allein die „Schreibart und der deutsche Ausdruck dessen, was den französischen Poeten so unvergleichlich macht", will er verantworten; darin begreift er „das zärtliche Wesen, das ungezwungene und leichtfliessende Sylbenmass, die angenehme Nachlässigkeit, die in seiner ganzen Schreibart herrschet." Nebenbei versichert er, das er sich nicht vorgenommen habe, sein Original zu übertreffen, ein deutscher Racine zu werden. — Viele kleine Schwächen giebt er übrigens zu, entschuldigt sie aber mit dem Zwang des deutschen Silbenmasses und des Reims. Er schliesst sich dem Urteil des Paters Brumois an (Théâtre des Grecs II. 352), wonach Racine angesichts jeder Uebersetzung seiner Tragödien erröten müsste, und er wagt es trotzdem, die seinige in die Welt hinauszuschicken: „Was kann ich davor, dass ich nicht pralen kan? Sie mag sich selber zeigen wie sie ist: Vielleicht gelinget ihrs besser, wenn sie sich ohne mein vorhergehendes Lob bey den Lesern einschmeicheln kan." Ferner versichert er, sein möglichstes getan zu haben, um bis zum letzten Augenblick vor der Drucklegung jeden Flecken abzuwischen, der sie in ihrer früheren Gestalt, in der sie vor vier Jahren in Scene ging, verunstaltet habe. „Dieses war nemlich mein erster Versuch, wozu mich die Begierde, unsere deutsche Schaubühne mit emporbringen zu helfen, anspornete. Das Mistrauen auf meine eigene Kräfte, ein neues Trauerspiel zu verfertigen, bewog mich, zuvörderst eine Uebersetzung zu unternehmen, und mich durch eine solche Uebung etwas geschickter dazu zu machen. Es hat mich auch solches nach-

mals nicht gereuet, und ich rate es also aus eigener Erfahrung allen, die sich in dieses Feld wagen wollen, nicht eher ein eigenes Stücke auszuarbeiten, bis sie sich ein gutes Original zu verdeutschen geübet."

Eine gedrängte Darstellnng der Iphigeniensage nach Euripides giebt ihm Gelegenheit, die Abweichungen, die sich Racine von dieser Ueberlieferung erlaubt, zu erläutern. Zum Schluss macht er Mitteilung von einigen Aenderungen, die er selbst getroffen hat, z. B. von der Streichung der Rolle der Aegine, um eine Frauenrolle zu sparen; ferner, dass er seine Uebersetzung um einen eigenen Auftritt von 6 Zeilen vermehrt hat, worin Iphigenia noch einmal auftritt, damit die Zuschauer wüssten, „ob nemlich Iphigenia geopfert worden, oder nicht"; als Gewährsmann, dass er im Interesse der Deutlichkeit und der Wirkung auf das Publikum zu einem Zusatz berechtigt gewesen sei, führt er Horaz an; „wem er indessen nicht gefällt, der darf ihn nicht lesen".

Die Uebersetzung füllt die Seiten 1—92; auf 93—120 folgt ein „Auszug aus der griechischen Iphigenia des Euripides," eine umständliche Inhaltsangabe der alten Tragödie. Gottsched spricht am Schluss den Wunsch aus, „dass der gelehrte Herr Subrector Lange in Lübeck, der jüngst die Phönizierinnen des Euripides griechisch ans Licht gestellet, auch diese Iphigenia der studierenden Jugend auf gleiche Art in die Hände liefern möchte."

Dieser Auszug, sowie die Vorrede, fehlen in der *Deutschen Schaubühne,* in deren Vorwort Gottsched berichtet, dass er seine Arbeit noch einmal übersehen und vor allen Dingen das der französischen Redeweise entsprechende Anredepronomen „Ihr" durchgehends durch „Du" ersetzt habe, das „der ungekünstelten Einfalt der damaligen Zeiten" besser entspreche.

Im Personenverzeichnis ist den Namen Agamemnon, Achill, Ulysses gewissenhaft „König in Argos" usw. beigefügt. Eriphile bezeichnet Gottsched als „eine unbekannte Prinzessinn, des Achilles Gefangene", während Racine angiebt „fille d'Hélène et de Thésée". Arcas und Eurybates sind bei Racine „domestiques d'Agamemnon", bei Gottsched ist nur der erstere

„Bedienter", der andere „ein Hauptmann"; und wie schon erwähnt fehlt „Ægine, femme de la suite de Clytemnestre"; die kurze Rolle wird noch dem Arcas zugeteilt.

Die Uebersetzung nimmt es durchaus nicht genau mit der Wiedergabe der einzelnen Gedanken; zwar ist nirgends der allgemeine Inhalt etwa einer längeren Rede vom Original abgewichen, aber die Einzelheiten sind fortlaufend ganz frei umgestaltet; es fällt fast durchweg schwer, zu bestimmen, welche Verse sich eigentlich ganz entsprechen; manchmal ist eine Anzahl von Versen ganz frei hinzugefügt, um das bei Racine in einem Gedanken kurz gegebene stärker oder erschöpfend auszudrücken. Manchmal geht diese willkürliche Ungenauigkeit soweit, dass der innere Zusammenhang verschoben wird, etwas Unwesentliches wird breit ausgeführt auf Kosten des Wichtigen, das dann keine Entsprechung findet, wie bei Vers 247 f.:

Les Parques à ma mère, il est vrai, l'ont prédit,
Lorsqu'un époux mortel fut reçu dans son lit, . .

wo doch das Wesentliche im Worte „mortel" steckt; Gottsched übersetzt aber nur:

Zwar weis ich, was mir schon der Parcen Schluß bestimmte,
Als meiner Mutter noch die Hochzeitsfackel glimmte.

Noch auffallender tritt dies in die Erscheinung in Fällen wie bei Vers 1565:

(Adieu, Prince; vivez, digne race des Dieux.)
Leb wohl, mein Prinz! Leb wohl! weil ich nicht leben kann.

Im Gegensatz zur Mehrzahl der anderen Uebersetzungen sind nirgends Wortformen in Rücksicht auf Vers oder Reim verstümmelt; desto unerfreulicher aber macht sich die Fülle teils überschwänglicher Ausdrücke, wie „höchstbeglückt", teils banaler, meist sogar lächerlicher Wendungen geltend, wie „ich höre was" — „Arkas siehst du wohl!" — „Ach, daß es Gott erbarm!" oder gar „sie soll und muß daran!" (perte inévitable), wo es sich um Agamemnons endgiltigen Entschluss handelt, seine Tochter zu opfern. Eine Sentenz, wie „Gefangenschaft verfalzet alle Freude" und eine Mitteilung, dass Agamemnon den Mord seiner Tochter „besorgen" muss, sind ebenfalls weit davon entfernt, den Ton des Originals festzuhalten.

Wie man aus dieser Blütenlese ersieht, ist der Charakter der Uebersetzung nichts weniger als poetisch; noch eine längere Stelle sei als Probe beigefügt, mit dem Bemerken, dass sie noch nicht einmal zu den schlimmsten gehört. Agamemnon will seine Gemahlin veranlassen, ihrer Tochter nicht zum Altar zu folgen, und hält ihr vor:

Un autel hérissé de dards, de javelots,
Tout ce spectacle enfin, pompe digne d'Achille,
Pour attirer vos yeux n'est point assez tranquille;
Et les Grecs y verroient l'épouse de leur roi
Dans un état indigne et de vous et de moi. — 788 ff.

Daraus wird:

. . . . . ein Altar, den zum Staat
Nur Spieß und Lanz umringt, das kann Achillens Augen,
Auch bey der Hochzeit selbst, zur Lust und Freude taugen!
Für dich nur schickt sichs nicht. Wie leicht könnt es geschehn,
Daß du was Menschliches aus Schwachheit ließest sehn;
So sich für ein Gemahl des Oberhaupts der Griechen
Nicht allerdings geziemt? Drum besser, ausgewichen!

Natürlich erheben sich auch einige Partien über das durch diese Proben angedeutete Niveau, aber sie sind sehr vereinzelt; es gehört dazu ein kleiner Teil des II. Aktes, und ferner die Verzweiflungs-Scene der Klytemnestra, als ihre Tochter zum Opferaltar geführt und sie selbst gehindert wird, dorthin zu folgen; als seltene treffende, wenn auch zu freie Wendung fällt die Uebertragung von Vers 1249 auf:

Ich spüre schon an dir, daß Art von Art nicht läßt,
(Vous ne démentez point une race funeste.)

wobei allerdings ein Ersatz für „funeste" fehlt.

Gottsched hat es, wie wir schon in der Vorrede sahen, für nötig gehalten, seiner Uebersetzung den bewussten Schlussauftritt anzuhängen. In der Vorrede zur Schaubühne verficht er später nochmals eindringlich die Berechtigung und Zweckmässigkeit seines Verfahrens. Ueber dessen Wert oder Unwert können ja heute die Ansichten nicht mehr auseinandergehen; Gottscheds zeitgenössischer Kritiker und erbitterter Gegner, Joh. Jak. Bodmer*) hat ihm die mindestens originelle

*) Critische Betrachtungen und freye Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schaubühne. Mit einer Zuschrift an die Frau Neuberin. Bern, 1743.

ıregung dazu unterstellt, er habe den Einfall dem „ersten r beiden Briefe an Herrn von L. zu danken, die in dem dern Theile der Amsterdam 1722. gedruckten Oeuvres de ıcine p. 523—541. befindlich sind. Der Verfasser erklärt ınem Freunde Bl. 526. die critischen Einsichten d'un bel prit de Valenciennes, der den Racine beurtheilte. *Il n'y a :s, disoit-il, un détail, que je m'attendois d'y voir. Par exemple, higénie fruit fort. Cette Princesse auroit dû reparoître sur le ıéâtre après la mort de sa rivale et nous apprendre qu'elle ›it vivante.* Dieser bel esprit sähe es sogar gern, wenn das ück mit der Hochzeit Iphigeniens und Achills, oder gar st mit einer fröhlichen Kindstaufe abschlösse." Glücklicher-ɘise sei ihm Gottsched nur bis zur ersten Etappe gefolgt! —

Bodmers *Critische Betrachtungen* gehören zu dem Rück-:htslosesten und Unberufensten, was je auf dem Gebiet itischer Polemik geleistet worden ist; sie fachten den Streit .fs heftigste an und bildeten zugleich einen der entschei-sten Schläge zu Gottscheds litterarischer Vernichtung. Sie rfallen in fünf Abschnitte:

I. Rosts berüchtigtes *Vorspiel*, dessen Censurverbot in ‚chsen Gottsched hatte durchsetzen können.

„II. Critische Betrachtungen über einige Auftritte der von Herr Prof. Gottscheden übersetzten Iphigenia des Racine.

III. Lob der geschickten Nachlässigkeit in Herrn Prof. Gottscheds übersetzten Iphigenia des Racine.

IV. Durchgängige Critik über den Vten Aufzug von Herr Prof. Gottscheds Uebersetzung.

V. Critische Untersuchung der innerlichen Beschaffenheit des mechanischen Original-Stückes von dem deutschen Cato Herr Prof. Gottscheds."

Vorgeheftet ist Schlegels *Nisus* mit einem witzlosen itenhieb auf Gottscheds Schlussauftritt.

Die Ueberschrift des III. Capitels heisst im Text im Anıluss an einen Ausdruck Gottscheds in der Vorrede: „Lob r angenehmen Nachlässigkeit und der glücklich auf-ırenden Hoheit in Herrn Gottscheds übersetzten Iphigenia."

Hier ist natürlich nur die Zuschrift an die Neuberin und das II., III. und IV. Kapitel von Interesse.

Die Zuschrift erhält ihre Bedeutung durch den Ueberschwang des Lobes, womit Bodmer die berühmte Prinzipalin überschüttet; man merkt aber schon bei den ersten Sätzen, dass dieses Lob nur gespendet wird, um Gottsched desto wirksamer zu treffen; alle gemeinsamen Verdienste werden ihr allein zugesprochen, und besonders perfid wird das kürzlich eingetretene Zerwürfnis ausgeschlachtet.

Das I. Kapitel leitet ein „historischer Vorbericht“ ein. Zwei Grundmotive beherrschen dann den ganzen Schwall dieser langatmigen Ausführungen; es ist zunächst und am ausgiebigsten der billige Vergleich mit dem Original, den Bodmer, unerschöpflich in neuen Wendungen, und auch unbedenklich die alten wiederholend, immer wieder zu Ungunsten Gottscheds zieht, und ferner der Vorwurf mangelhafter Kenntnis des Französischen. Seine Bestrebungen sind als Konsequenzen der niedrigsten Instinkte dargestellt; „als der Herr Professor sich entschlossen“, heisst es in einer Fussnote gleich auf der ersten Seite, „demRacine sich, als Uebersetzer an die Seite zu stellen, da befand er sich noch in dem Zustand, den Erasmus, in einem seiner Briefe, ieiunium gloriae nennet. Wenigstens waren ihm die Fülle und der Ueberfluss der Ehre noch nicht zugefallen, in welchem sein Name jetzo stehet, nachdem er bald, in den critischen Beyträgen, das Richteramt über die Rang-Streitigkeiten der deutschen Dichter, und über ihre Gedanken, Worte und Wortfügungen übernommen . . . .“ Dann folgt der gehässige Schwindel von der Autorschaft der Neuberin an der *Iphigenia:*

Doch wollen wir noch anmerken, dass insonderheit die Königlichen und Chur-Sächsischen Hof-Comödianten, oder vielmehr ihre Principalin, ihm zu seinem ersten tragischen Versuch Muth gemachet haben. Diese Kenner und Freunde der deutschen Gesellschaft in Leipzig entdekten gar bald in Herrn Gottscheden ein feines Naturell, und eine Begierde den Franzosen, welche er damahls noch nicht tadelte, nachzuahmen. Die Frau Neuberin eröfnete ihm verschiedene Wahrheiten und

Geheimnisse der dramatischen Wissenschaft und der Ausübung ihrer Regeln, welche er ausser der ihm sonst, seit dem Jahre 1723, nicht unbekannten dreifachen Einheit der Handlung, der Zeit, und des Ortes, noch nicht errathen hatte. Diese geschickte Frau ist uns nur aus einigen Gedichten und Briefen bekannt. Was im zehnten und eilften Capitel der Gottschedischen Dicht-Kunst nicht historisch ist, oder weiter gehet als die Anfangs-Gründe von den Einheiten der Fabel, das scheinet gröstentheils aus dem damahligen, fast täglichen Unterrichte geflossen zu seyn, den er von ihr anzunehmen pflegte. In einer von diesen Stunden, die den dramatischen Lectionen gewidmet waren, zeigte ihm die fleissige Neuberin den Anfang einer von ihr unternommenen Uebersetzung der Iphigenia des Racine. Diese Uebersezung enthielt etwa den ersten Aufzug, und sie schenkte den ganzen Entwurf dem Herrn Professor, der ihr aber, in Gegenwart einer Comödiantin aus ihrer Gesellschaft, dafür versprechen musste, in der Uebersetzung fortzufahren. Dieses war sogleich von ihm übernommen und der Zeugin dieser Abrede, für ihre Verschwiegenheit, die Rolle der Eriphile verheissen. Hierauf machte der Herr Professor seinen Zuhörern und Freunden Hoffnung zu einer deutschen Iphigenia, von seiner Arbeit: alle bewunderten und lobten einen so treflichen Entschluss, und der Herr Uebersetzer liess sich endlich von ihnen gleichsam überreden, damit zu eilen und es den Deutschen an keinem Racine ferner mangeln zu lassen. In weniger Zeit war die deutsche Iphigenia fertig, erschien auf der neuberischen Schaubühne, und erlangte unzählige Lobes-Erhebungen, die mehrentheils dem Herrn Professor gereichet wurden.

Das Geheimnis sei dann durch die Schwatzhaftigkeit jener Schauspielerin bekannt geworden und habe den ersten Anstoss zum Bruch gegeben. Schönemann, als Gottscheds neuer Günstling, muss sich nun ebenfalls einige giftige Randbemerkungen gefallen lassen. Mit der Lehre der Alten endlich: *melius est tacere, quam pauca dicere*, beschönigt Bodmer die gehässige Ausführlichkeit des Sündenregisters, in dem er jeden kleinen und kleinsten Makel von Gottscheds Arbeit durchhechelt; dabei enthüllt sich bezeichnenderweise seine

Unberufenheit zur Kritik auch darin, dass er gerade die gröbsten Verstösse gegen Regel und guten Geschmack übersieht.

„Hier sprechen Agamemnon und Arcas", so beginnt gleich die Besprechung der 1. Scene, „sowie in den folgenden Auftritten Ulysses, Achilles, Clytemnestra, Iphigenia, Eriphile, Doris, Eurybates weit poetischer und weit edler in dem Racine, als in der Uebersetzung." Fast Zeile für Zeile, jedenfalls jeder Auftritt einzeln, werden nun zu Grunde kritisiert, manchmal mit den fadenscheinigsten Gründen angegriffen, in der bewussten Absicht, keinen guten Faden am Ganzen zu lassen. Ganze Seiten braucht Bodmer zuweilen, um darzutun, dass die Uebersetzung einer Zeile sich nicht ganz mit dem Original deckt. Die geringfügigsten Kleinigkeiten, wie die Schreibart „Menelas" für „Menelaus", werden gerügt. Dazwischen fühlt er sich doch zu einer Erklärung seiner Schärfe veranlasst, in deren Idee und einzelnen Ausdrücken jedoch wieder ein empfindlicher Angriff liegt. „Ich gestehe:" schreibt er (S. 23) „dieses sind, gewissermassen, Kleinigkeiten, und man muss sie denen Dichtern von der ersten Grösse verzeihen, die wie Opitz schreibt, den Himmel fühlen, und deren starke Worte gleichsam beseelet sind. Die Freiheit, die ich mir nehme, sie zu tadeln, ja recht schlecht zu finden, will ich auch nur aus der guten Lehre rechtfertigen, welche der Herr Professor Gottsched in der 138sten Anmerkung zu seiner Uebersetzung des Horaz von der Dichtkunst gegeben hat. Sie ist so schön, und der Billigkeit und Wahrheit so gemäss, dass ich mich nicht entbrechen kan, sie herzusetzen: *Die Fehler müssen sehr selten kommen, wenn man sie übersehen soll. Wo ein Gedicht von Schnitzern wimmelt, da fordert man vergebens ein gelindes Urtheil. Das schöne muss das schlechte weit übertreffen, wenn ich einem was zu gute halten soll. An Opitzen, Dachen und Flemmingen entschuldige ich viele Fehler wider die Reinigkeit, die ich einem heutigen Stümper hoch anrechne. Das macht, ihre Schriften sind so voller Geist und Feuer, als die heutigen voller Schnee und Wasser.*"

In seltenen Fällen, vielleicht auch nur, um die Polemik etwas zu maskieren, lobt Bodmer eine Stelle, z. B. den 2. Auftritt im II. Akt, aber in der Regel nur, um sein Lob in einen boshaften Tadel umzukehren; oder er findet eine Stelle „zu gut übersetzet, um sehr getadelt zu werden: Zu schlecht aber, um hier ein Lob zu verdienen."

Die drei letzten Aufzüge werden dann ziemlich in Bausch und Bogen abgetan. „Traun!" beginnt Bodmer heuchlerisch, höhnisch und selbstgefällig, „es gehet mir nahe, dass ich zur Beförderung des untadelhaften Geschmacks, zur Beschämung des tadelhaften, vornehmlich aber zum Nutzen der Löblichen Eidgenossenschaft wider Herrn Professor Gottsched emportreten, ihm verdriessliche Wahrheiten eröfnen und dergestalt vielleicht Steine des Anstosses in seine Rennbahn zur Unsterblichkeit werffen muss. Er ist, in der That ein fürtrefflicher Mann." Und so geht es weiter, voller Hohn, Falschheit und Neid. Einige unbedeutende Einzelheiten werden hier ausgesetzt, im allgemeinen in gemässigterem Tone als am Anfang; wo der Stoff zu knapp erscheint, ergänzt Bodmer seine Ausführungen durch Erzählung fader Anekdoten. Immer wieder gewinnt das alte Motiv des Vergleichs mit dem Original die Oberhand: „Seine (Racines) Ausdrückungen sind nicht geringer als seine Gedanken. In beyden ist nichts schwulstiges, nichts hartes, nichts hochfliegendes: Auch nichts schwaches, nichts trockenes, nichts kriechendes. Sein Uebersetzer aber

> Serpit humi, tutus nimium, timidusque procellae.
> Ach daß es Gott erbarm!*)

Der V. Akt giebt Bodmer Gelegenheit, „eine unlöbliche Niedrigkeit und Dürre des Ausdrucks zu bemerken"; die Ausdrücke sind jetzt ziemlich gemässigt geworden, und entsprechen, wie die eben angeführten, den Tatsachen.

Zum Schluss versichert er, dass er seine Kritik „aus treuer Liebe zur Wahrheit und zur Beförderung des guten Geschmacks" unternommen habe, und dass ihm „dessen Auf-

*) „Ach dass es Gott erbarm!" lässt Gottsched seine Klytemnestra im V. Akt, 3. Auftritt, ausrufen.

nahme weit angenehmer ist, als die Kränkung dieses berühmten Mannes."

Im nächsten Kapitel, im „Lob der angenehmen Nachlässigkeit" kommen dann wieder die heftigsten Beschimpfungen vor; „wenn seine Poesie kriechet, so geschiehet es mit einer so angenehmen Nachlässigkeit und einer solchen Art, die ihr ganz eigen ist. Erhebet sie sich dann zuweilen aus dem Staube, so ist ihr Flug so rasch und schnell, dass sie sich augenblicklich in den Wolken verlieret.

Dum vitat humum, nubes et inania captat."

Hierauf folgt ein fast endloses Sündenregister. Nur in der nochmaligen besonderen Besprechung des V. Akts finden sich einige wenige vernünftige Ausstellungen.

Wer die poesielose Nüchternheit von Bodmers eigenen Produkten auch nur oberflächlich kennt, dem leuchtet ohne weiteres ein, wie wenig er schon unter diesem Gesichtspunkt zu solcher Schärfe der Kritik berufen war. Die ernste gedankentiefe Gelehrtennatur und der scharfe Verstand eines Breitinger wäre zu einer solchen Schmähschrift — denn „kritischer Beurteilung" stehen Bodmers Auslassungen ebensofern, wie „freier Untersuchung" — nicht fähig gewesen; dazu gehörte die ganze eklektische Inkonsequenz dieses erbitterten Gegners und ein gut Teil Vorurteilslosigkeit in der Wahl der Waffen. Vor allen Dingen aber war es sachlich durchaus verkehrt, die Bedeutung der *Iphigenia* nach ihrem poetischen Stimmungswert und nach der Formgewandtheit ihrer Verse bemessen zu wollen, und die hervorragende Stellung zu verkennen, die sie in der oben geschilderten Entwicklung der Theaterhältnisse einnimmt. Dass dies möglich war, ist um so erstaunlicher, weil doch Bodmer gleich wie Gottsched mit den Grundpfeilern seiner Aesthetik auf die Franzozen zurückgeht; beide sind in gewissem Sinne Boileaus Schüler.

Der gleichen Verständnislosigkeit begegnen wir aber auch noch in Schmids *Chronologie* (1755), in der die *Iphigenia* mit folgenden Worten (S. 71) erledigt wird: „Das Schicksal liess ihn (Gottsched) im Jahre 1732 die Iphigenia des Racine

bey einem Antiquar finden. Sogleich ward sie von ihm travestiert und auf die Bühne befördert."

Aufführungen der *Iphigenia* sind in sehr grosser Zahl bezeugt, schon deshalb, weil es Gottsched selbst nicht unterliess, jede Aufführung, von der er Kunde erhielt, an irgend einer Stelle zu registrieren. Die ersten fanden nach seiner eigenen Aussage 1730 in Leipzig auf der Neuberschen Bühne statt; in Hamburg, Braunschweig, Frankfurt a. M., Strassburg, Wittenberg und vielen anderen Orten war sie jedenfalls das häufigst aufgeführte Stück, und blieb es wohl auch unter Schönemann in Rostock, Schwerin, Berlin und besonders Hamburg in den vierziger und anfangs der fünfziger Jahre; bevorzugt wurde sie namentlich immer bei Antritts- oder Abschiedsvorstellungen, zu Ehren der Anwesenheit oder des Geburtstags von Fürstlichkeiten und überhaupt bei besonderen festlichen Anlässen; in Wien wurde sie, nach Gottscheds eigener Angabe (Vorrede zum V. Bd. der Schaubühne, 2. Aufl. 1749) während seines Aufenthalts dort im September und Oktober 1749 innerhalb acht Tagen vier bis fünfmal „mit vollkommener Geschicklichkeit" aufgeführt. Von Neubers Hamburger Eröffnungs-Vorstellung am 18. April 1735 ist der Zettel erhalten, interessant wegen der Ausführlichkeit, womit das Publikum schon im Voraus möglichst in die Fabel der Stücke eingeführt wird; Eriphile wird z. B. vorgestellt als „eine Prinzessin, die selbst ihre Eltern nicht weis, hernach aber als eine Tochter des Theseus und der schönen Helena erkannt wird." — Eine Sonderstellung nimmt die Aufführung der *Iphigenia* an drei aufeinanderfolgenden Tagen im April 1741 durch die Liegnitzer Schüler zum Gedächtnis an die Schlacht bei Mollwitz ein; der Magister Joh. Gottlieb Volkelt, Conrector der dortigen Schule, hatte sogar noch einige Auftritte einzuschieben für notwendig befunden. — Eine Berliner Aufführung Schuchs fand am 22. Mai 1754 statt; am längsten aber erhielt sich die *Iphigenia* auf dem Repertoire Ackermanns, der selbst als vorzüglicher Darsteller des Agamemnon gerühmt wird; 1734 schloss er damit seine Spielzeit in Glogau und eröffnete noch diejenige vom Jahre 1763 damit in Hannover

am 25. Oktober; vom 29. Juni 1762 ist eine Aufführung Ackermanns in Frankfurt bezeugt.

2. Pantkes Berenize.

Von ADAM BERNHARD PANTKES Lebensumständen ist wenig bekannt; Rotermund giebt an, dass er 1774 als Pastor zu Kleinkniegnitz und Schwenting im Nimbtschischen Weichbild des Briegischen Fürstentums gestorben sei; Gödecke (III. 375) giebt ihm die Vornamen Johann Adam und fügt hinzu, dass er Mitglied verschiedener deutscher Gesellschaften war (es waren die Königsberger und die Leipziger); sein Vater habe sich um Kirchengeschichtsforschung verdient gemacht. Durch ein 1754 gedrucktes Lobgedicht auf Georg III. von Anhalt, zu dessen 200jährigem Todestag, gehört Pantke zu jenen Lobdichtern, über deren unaufhörliche rühmende Erwähnung durch Gottsched Gervinus sehr streng geurteilt hat; auch soll er der erste gewesen sein, der in einem längeren deutschen Gedicht ausschliesslich und rein den Daktylus angewendet hat.

Einen Druck der *Berenize* konnte ich mir leider nicht verschaffen, ebensowenig die Handschrift; dass es sich aber um Racines *Bérénice* handelt, und nicht etwa um *Tite et Bérénice* von Corneille, geht aus dem Personen-Verzeichnis eines Neuberschen Zettels aus Hannover vom Freitag 22. September 1730 (Müller) hervor. Neuber schrieb schon am 28. Juni dieses Jahres (aus Hamburg?) an Gottsched: „Nun klingt die Berenize besser als in Leipzig, hier haben einige vornehme die Verstand davon haben wollen, diese Gedanken: Man solte nur in den gar langen Reden hier und da ab gebrochen und noch eine ander Person haben dazwischen reden lassen, damit der Zuhörer nur einige Veränderung bekäme. Zugl. sagte mir ein Schwedischer Cavalier der auch so zieml. was gelernt zu haben scheinet, dieses wäre übersetzt, aber künfftig, solten wir den Uebersetzern rathen, die frantzösischen Gedanken erst zu ihren eigenen zu machen und zu versuchen ob das Wort was in frantz. Zärtl. in Deutschen auch Zärtl. klinge, und wenn es nicht von Wort zu Wort anginge solte man sich nur mit denen Ge-

danken vergnügen und nicht einmahl an die Einrichtung binden, so würde alles vortreffl. werden müssen, die Verse gefallen, aber man klagt nur über eine gewisse unbekante versteckte Dunckelheit welche veruhrsachet, dass der Zuhörer nicht so gleich alles verstehen kan was gesagt wird. Man muss Gedult haben mit der Zeit wird sichs geben."

Die Neuberschen Vorstellungen 1730 in Hannover waren dort die ersten öffentlichen in deutscher Sprache; ausser *Berenize* wurde wahrscheinlich auch *Iphigenia* schon damals dort aufgeführt. Ferner ist bezeugt, dass Neubers am 8. Dezember 1730 die *Berenize* als Abschiedsvorstellung von Dresden spielten; als Uebersetzer war dort „ein Mitglied der deutschen Gesellschaft in Leipzig" genannt. Fernere Aufführungen fanden statt in Hamburg im Juni und Juli 1735 (Schütze), dann 1738, und in Frankfurt im Herbst 1736 und Ostern 1737. Vielleicht haben wir auch an eine Aufführung Schuchs in Danzig in der zweiten Hälfte des Jahres 1757 zu denken, wenn von einem „Titus" die Rede ist, den Racine seinem König zu Ehren geschrieben habe (Critische Nachr. v. d. Schuch. Schausp.-Gesellschaft.)

3. WITTERS MITHRIDATES.

JOHANN JAKOB WITTER war (nach Jöcher) „Professor der Vernunfft-Lehre und Metaphysic zu Strassburg, Canonicus des Collegial-Stifts zu St. Thomas, Oberaufseher des Klosters zu St. Wilhelm." Er lehrte orientalische Sprachen, Gelehrtengeschichte, lateinische Beredsamkeit, und starb am 16. September 1747 im Alter von 53 Jahren.

Seine Uebersetzung des *Mithridate* wurde 1735 bei Dülsekern in Strassburg in erster Auflage gedruckt und ist seinen Schwiegereltern, Herrn und Frau Professor Link, welch letztere schon den *Polyeucte* übersetzt hatte, gewidmet; ich konnte nur einen Nachdruck ermitteln (Hzgl. Bibl. Gotha), der den Titel führt:

Mithridates | Ein | Trauerspiel, | Aus dem Französischen | des Herrn Racine | übersetzt | von | Herrn Johann Jacob Witter, | Professor in Strasburg. | (Vignette) | Berlin 1742.

76 S. 8⁰

Das Personen-Verzeichnis (S. 2) ist genau übersetzt.

Die Sprache ist schon um ein ziemliches Stück gewandter als in der *Iphigenia*, die Verse sind verhältnismässig wohlklingend; immerhin findet sich noch eine Fülle von offensichtlichen Flickwörtern, von gewaltsam in Vers und Reim gepressten Wortformen, besonders im III. Akt, der überhaupt in jeder Beziehung vernachlässigt ist und entschieden tiefer steht als die übrigen. Manche Wendungen wirken unrettbar komisch, so z. B. wenn Mithridat gegen seinen Sohn Pharnazes, der eine ihm anbefohlene Vermählung einzugehen sich weigert, die Drohung ausstösst:

Und wenn du Antwort giebst, bist du ohnfehlbar hin.
(Et vous êtes perdu, si vous me répondez. — 966),

oder schlimmer noch, wenn Monime versichert:

„So weit es auch mein Haus an Ehr und Ruhm gebracht,
Wird mir gleichwohl dadurch entfernt kein Dunst gemacht.
(Quelque rang où jadis soient montés mes aïeux,
Leur gloire de si loin n'éblouit point mes yeux. — 1325 f.)

Aus Verlegenheit und Ungeschicklichkeit wird bei Uebersetzung von Vers 322

(Votre exemple n'est pas une règle pour moi)

doppelte Negation angewandt:

Allein dein Beyspiel heisst mir keine Richtschnur nicht.

Matt und unzulänglich sind die meisten Gedanken wiedergegeben; auch völlig missverstandene Stellen kommen vor, so wenn Witter den Vers 338

(Mais ce n'est point, Madame, un amant ordinaire

übersetzt:

Allein, er sucht dich nicht nach Buhler Art zu lieben;

denn hier bezeichnet das negierte „ordinaire“ die fürstliche Stellung Mithridats — es handelt sich um Phödimens Bemühungen, ihre Herrin zu bewegen, dem königlichen Verlobten entgegenzugehen — und nicht etwa eine seiner Charaktereigenschaften.

Eine sonderbare Vorliebe hat Witter für das Wörtchen „was“ im Sinne von „etwas“ oder „ein wenig“; als Beispiel diene

denn heute fällt was vor, was mehr zu sagen hat
(Nous avons aujourd'hui des soins plus importans — 342)

oder

> Geh, dichte ihm was vor, und schläfer ihn so ein
> (Inventez des raisons qui puissent l'éblouir. — 722)

oder gar:

> Jetzt geht, und laßt mich hier, daß ich was ruhen kann.
> (Allez, et laissez-moi reposer un moment. — 434.)

An einer Stelle kann der Herr Professor nicht unterlassen, etwas von seiner Gelehrsamkeit anzubringen; wo es bei Racine Vers 261f. einfach heisst:

> . . . . Mais cependant, seigneur,
> Mon père paya cher ce dangereux honneur,

da setzt Witter:

> — — — doch während dieser Zeit
> Hat Philopomenes der Ehre Mißlichkeit,
> Als Rom den Sieg erlangt, zuerst an sich empfunden.

Ueber dem Durchschnitt stehen einige Stellen des II. und IV. Akts, am besten aber ist wohl die Scene des V. Akts gelungen, in der Monime sich anschickt, den Giftbecher zu leeren; ich setze sie hierher zugleich als grössere zusammenhängende Probe für den Charakter des Ganzen. Racines Verse 1525 ff. lauten:

> Si tu m'aimais, Phoedime, il fallait me pleurer
> Quand d'un titre funeste on me vint honorer;
> Et lorsque, m'arrachant du doux sein de la Grèce,
> Dans ce climat barbare on traîna ta maîtresse.
> Retourne maintenant chez ces peuples heureux;
> Et, si mon nom encor s'est conservé chez eux,
> Dis-leur ce que tu vois, et de toute ma gloire,
> Phœdime, conte-leur la malheureuse histoire.
> Et toi, qui de ce cœur, dont tu fus adoré,
> Par un jaloux destin fus toujours séparé,
> Héros, avec qui, même en terminant ma vie,
> Je n'ose en un tombeau demander d'être unie,
> Reçois ce sacrifice; et puisse, en un moment,
> Ce poison expier le sang de mon amant.

Witter übersetzt:

> Du liebest mich nicht recht. Da war ich Thränen werth,
> Als man mir diesen Schmuck zu meinem Tod verehrt,
> Und aus dem sanften Schos der Griechen mich gerissen
> In diesem wilden Land die Dienstbarkeit zu küssen. (!)

Zu dem beglückten Volk geh du nur wieder hin,
Und wenn ich ja daselbst nicht gar vergessen bin,
So sag ihm, was du siehst, so kannst du es belehren,
Wie unbeglückt ich war bey allen meinen Ehren.

Und du, da dieses Herz, das sich dir ganz verschrieb,
Ein neidisches Geschick beständig von dir trieb,
O Held! mit dem ich selbst, da ich mein Ende schaue,
Das Band in einer Gruft nicht zu erhalten traue,
Nimm dieses Opfer an. Ach! würd' es nicht verhöhnt,
Und meines Liebsten Blut gleich durch den Gift versöhnt!

Ziemlich wohlgelungen ist auch die Erzählung des Arbates von der Römerschlacht, dagegen fällt der Schluss mit dem Bericht von Mithridats Tod wieder fühlbar ab.

Den *Mithridates* erwarb sich, wie schon berichtet, die Neuberin bei ihrem Aufenthalt in Strassburg im Winter 1736/37; am 8. Januar 1737, am sogenannten „Schwörtag" fand, eingeleitet durch ein Vorspiel, das die Prinzipalin selbst gedichtet, die Urpremière statt. Ein Epilog, der den Abend schloss, enthält folgende Verse:

Ich fand in meiner Kunst zwar viel und mancherley,
Doch nichts, das artiger, geschickt und besser sey
Als wie der Mithridat; er ist bey euch gezeuget,
Gebohren, deutsch gemacht, ihr seyd ihm wohlgeneiget.
Nehmt euer eignes Kind von unsern Lippen an!
Und hätten wir auch heut in was nicht recht gethan,
So richtet unser Werk nach unserm guten Willen
Und helft mit eurer Gunst das, was uns fehlt, erfüllen. (Schlenther).

Eine zweite, in der Theatergeschichte hochbedeutsame Aufführung des *Mithridates* war diejenige, womit am 12., nach andern am 15. Januar 1740 Schönemann in Lüneburg die Prinzipalschaft über seine neugegründete, zum grössten Teil eben erst von Neubers losgelöste Truppe begann. Verschiedene Umstände waren dem jungen Prinzipal günstig; z. B. der, dass seine Frau eine geborene Lüneburgerin war, und dass sie beide schon wiederholt unter Neubers mit grossem Beifall in der Stadt gespielt hatten; ferner dankte er es der Protektion des Landschaftsdirektors von Grote, dass ihm ein würdiger Raum zur Verfügung gestellt wurde. Ekhof betrat an jenem Abend in der Rolle des Xiphares zum ersten Male die Bretter,

und nie wieder übernahm er im *Mithridates* eine andere Rolle; dasselbe war der Fall bei Frau Sophie Schröder, deren Monime eine ihrer glänzendsten Rollen wurde und blieb. In der Titelrolle zeichnete sich Konrad Ernst Ackermann aus; auch ihm wurde sie zu einer seiner bevorzugtesten Lieblingsrollen; am 24. November 1753 eröffnete er z. B. mit Witters Stück sein eigenes Schauspielhaus in Königsberg (Riedel.)

In der Theatergeschichte verdient der *Mithridates* auch deshalb besondere Beachtung, weil er das erste Stück war, bei dem die Pausen durch Musikvorträge ausgefüllt wurden; bei einer Aufführung zu Ehren des Hamburger Senats am 2. Juni 1738 hatte der Komponist Scheibe, mit dem die Neuberin in Verbindung getreten war, durch diese Vorträge die ersten Anfänge der Zwischenaktsmusik geschaffen.

Koch führte den *Mithridates* ziemlich häufig auf, noch mehr Schuch; eine Aufführung des letzteren vom 20. April 1750 zu Frankfurt a. M. (Mentzel) ist dadurch bemerkenswert, dass sie während der französischen Einquartierung, zu der auch der Graf Thoranc gehörte, als Magistrats-Komödie stattfand, zum Dank für die Unterstützung der Behörden gegen die Angriffe der Geistlichkeit. Auch in Berlin liess Schuch den *Mithridates* spielen (z. B. 7. Mai 1754) und in Danzig 1757, wo sich der Schauspieler Stengel in der Titelrolle, und besonders der berühmte Kirchhoff als Pharnazes auszeichneten. Seyler führte ihn 1769 in Wetzlar, 1770 in Hamburg und 1771 in Lüneburg auf.

4. Bröstedts Esther.

JOHANN CHRISTIAN BRÖSTEDT war der Sohn des 1725 als Probst zu Breslau verstorbenen lutherischen Theologen Bröstedt. Er studierte in Göttingen, wurde Magister und hielt seit 1737 Vorlesungen; seit 16. November 1742 war er Conrector am Gymnasium zu Lüneburg, wo er sich durch schlechte Uebersetzungen und Nachahmungen horazischer Oden einen Namen machte, und starb Ende 1747 oder Anfang 1748.

Seine Esther-Uebersetzung wurde von seinen Schülern aufgeführt und ist vielleicht nur zu diesem Zweck geschrieben;

andere Aufführungen sind nicht bekannt, obgleich man darauf vielleicht auf Grund der Tatsache schliessen könnte, dass Gottsched sie 1761 zusammen mit den beiden Phädren, dem Mithridat und seiner Iphigenie als Grundstock zu einer neu zu veranstaltenden theatralischen Bibliothek erwähnt. Der Titel lautet;

ESTHER | ein Schauspiel | des Herrn von Racine | Uebersetzet | von | Johann Christian Bröstedt, A. M. | Conrector der Schule des Klosters zu Sanct | Michaelis in Lüneburg. | (Vignette) | LUNEBURG, | bey Johann Wilhelm Schmidt. | 1746.

(XVIII) + 57 S. 8° (Grossherzogl. Bibl. Weimar.)

Dem Titel folgen sehr devote Widmungen an drei hohe Würdenträger am Königlich Grossbritannischen und Kurfürstlich Braunschweig-Lüneburgischen Hof, dann der Vorbericht (8 Seiten), und hierauf der „Vorauftritt“ (4 Seiten); ein Personenverzeichnis fehlt.

Der Vorbericht setzt den Stoff als aus der Bibel bekannt voraus. Dann folgt ein Auszug aus Racines Préface, eine in einzelnen Wendungen meist wörtliche Uebersetzung der Mitteilungen Racines über das Zustandekommen seiner *Esther*, und einige Zusätze des Uebersetzers. „Die sogenannte Romainenliebe“, bemerkt er z. B. „hat sich sonst bei den Franzosen zur einzigen Gebieterin der Schaubühne gemacht, wovon ihre schärfsten Kunstrichter selbst gestehen müssen, dass die reizende Abbildung sonderbarer Fälle, darin sich diese Leidenschaft verwickelt, gemeiniglich den dritten Teil der Handlung einnehmen. In diesem Schauspiel ist nicht die geringste Spur vom Gift verführerischer Zärtlichkeit anzutreffen, sondern es kann davon mit höchster Gewissheit behauptet werden, was die Gottesfurcht im Beschluss des Vorauftritts davon verkündiget:

Tout respire ici Dieu, la Paix, la Vérité.
Da man hier nur von Gott, von Fried und Wahrheit höret.

Den Schluss bilden einige Bemerkungen über die Art seiner Uebersetzung. Seinem Bestreben, „dass der Versuch einer sorgfältigen Nachschilderung dem vorgenommenen Muster wenigstens nicht ganz unähnlich sein möchte,“ sei er in einigen

Punkten untreu geworden; Gedanken, die Racine unmittelbar aus der Heiligen Schrift geschöpft habe, glaubte Bröstedt passender und nachdrücklicher durch die bekannten, dem deutschen Leser von Jugend auf eingeprägten Wendungen wiederzugeben. Ferner macht er auf einige Aenderungen aufmerksam, die er für den Fall einer Aufführung empfehlen möchte; so will er die im Original für den Gesang bestimmte 5. Scene des I. Akts in eine Elegie als Monolog Thamars aufgelöst sehen. Die Figur des Harbona, des Kämmerers Ahasvers, die bei Racine nicht vorkommt, ist der Bibel entnommen und eingeführt, um die Rolle des Assaph zu entlasten — eine Rücksicht auf die schwachen Fähigkeiten seiner Schüler; dagegen ist Assaphs Bericht im letzten Akt etwas ausführlicher gestaltet worden.

Der „Vorauftritt“ ist nicht übersetzt, sondern „versuchsweise „nachgeahmt, er enthält über 100 Verse gegen nur 70 von Racines „Prologue“. Aus der verhältnismässig decenten Huldigung, die Racine seinem König und dem Dauphin darbringt, ist in der Uebersetzung eine Häufung der plumpsten Schmeicheleien für den Kurfürsten Georg und seine beiden Söhne Friedrich und Wilhelm geworden; wieder sind, wie in der Vorrede, einzelne Wendungen in fast wörtlicher, einzelne auch in freier Uebertragung übernommen. Um den Eindruck wachzurufen, die dieser Widmungsprolog macht, citiere ich die Verse 56—58 und ihre Uebersetzung:

Quand son roi lui dit: „Pars“, il s'élance avec joie,
Du tonnerre vengeur s'en va tout embraser
Et tranquille à ses pieds revient le déposer.
Er hört den König kaum, zieh hin, und schlage, sprechen,
Gleich bricht sein Donner los, des Frevels Wut zu rächen.
Die Luft erhält den Sieg: wie ruhig legt sie ihn,
Wenn sie zurücke kommt, zu seinen Füßen hin.

Die Personennamen gibt Bröstedt so, wie sie uns aus der deutschen Bibel geläufig sind; Zarès, die Frau Hamans, heisst „Seres“, dementsprechend Tharès, ein Eunuche des Königs, der zusammen mit einem anderen in der Bibel als Anstifter der von Mardochai entdeckten Verschwörung genannt wird, „Theres“. Die Jüdin Thamar, die ungefähr die Rolle einer

Chorführerin innehat und von Racine nur im Personenverzeichnis so genannt wird, nennt Bröstedt auch im Text so.

Regienotizen werden auch hier als Fussnoten gegeben; die äussere Einteilung in fünf Handlungen (mit 2, 3, 8, 3 und 6 Auftritten) entspricht den älteren Ausgaben Racines; die neueren (darunter die Mesnard'sche), teilen die ***Esther*** in drei Akte zu 5, 8 und 9 Scenen, wovon der mittlere der alten dritten Handlung entspricht.

Der Ton der Uebersetzung ist sehr rauh und unpoetisch; zahlreich sind auch hier wieder die durch den Zwang des Verses und des Reims verursachten Härten, die sich teils in der Behandlung der Wortformen, teils in der Wahl unpassender, oft lächerlicher Worte und Wendungen äussern; ganz offensichtlich kurze Silben stehen z. B. an Stellen, wo der Alexandriner unbedingt eine Länge verlangt:

Der Perser und der Scyth und der Egypt i e r,
Schickt auf des Königs Wink hier seine Töchter her.

Eine geradezu unerklärliche Ungewandtheit tritt in manchen Fällen zu Tage; um einen Vers zu füllen, übersetzt Bröstedt z. B.:

Wie häuffig siehet man ihr Bildnis (Götzenbilder) h i n u n d w i e d e r.
(Tout son palais est plein de leurs images. — 740.)

Eine eigenartige Erscheinung bilden die in der Vorrede schon angekündigten freien Uebersetzungen an Stellen, wo er sich durch Anwendung einer geläufigen Bibelstelle den Erfolg intimeren Verständnisses verspricht und auch erreicht, z. B. bei Vers 141:

O rives du Jourdain! ô champs aimés des cieux!
Oh segensvolles Land, w o M i l c h u n d H o n i g f l i e ß t.

auch „riche contrée“ (in Vers 1047) wird durch diese Trope übersetzt; ein ähnlicher Fall liegt bei Vers 334 f. vor:

Nos pères ont péché, nos pères ne sont plus
Et nous portons la peine de leurs crimes,

wo der bibelfeste Magister übersetzt:

Der Eltern Uebermut hat H ä r l i n g e gegessen,
Drum sind den Kindern jetzt die Zähne stumpf davon.

Das Bild von den Härlingen, d. i. sauren, unreifen Trauben, von deren Genuss die Zähne stumpf werden, wird wiederholt bei verschiedenen Propheten angewandt.

Gegen den Schluss hin hebt sich Bröstedts Uebersetzungskunst merklich; wohl die gelungenste Partie ist Esthers lange Rede im letzten Akt, durch die der König umgestimmt wird; auch die Chöre sind im allgemeinen gewandter übersetzt, wenn auch oft die freien Rhythmen Racines durch abweichende, ungeschickter gewählte Versmasse ersetzt sind; als Beispiel mögen die Verse 771 ff. dienen, der Gesang einer Israelitin:

Es soll mein Herz, mein Geist, und Sinn,
Mein Mund, und alles was ich bin,
Allein den großen HErrn erheben,
Der mir den Othem einst gegeben.
Ich trau allein auf seine Huld
Im Kummer, in Verdruß, mit kindlicher Geduld.
Will er, daß ich in Tod soll gehen,
Um seinen Namen zu erhöhen?
So soll mein Herz, mein Geist und Sinn,
Mein Mund und alles was ich bin
Allein den großen HErrn erheben,
Der mir den Othem einst gegeben.

Allerdings sind leider auch die Chöre an manchen Stellen durch ganz geschmacklose Verse entstellt; z. B. werden einmal einige Verse eingeschoben, die Hamans Schlechtigkeit ganz besonders hervorheben sollen; auch die Erzählung Assaphs von den Misshandlungen von Hamans Leichnam ist von einer ganz ungeniessbaren Ausführlichkeit, zu der ebenfalls das Original keinen Anlass giebt.

Von Aufführungen ist, abgesehen von derjenigen durch die Lüneburger Schüler, nichts bekannt; jene Schüleraufführung bespricht ziemlich ausführlich die Frankfurter Gelehrte Zeitung vom Dienstag den 20. Dezember 1746 (Nr. CI, S. 558); Bröstedts Arbeit wird in lobenden Gegensatz gesetzt zu andern im gleichen Geist entstandenen Philologen-Dichtungen; dabei läuft allerdings der alte, billige, aus Bodmers Iphigenia-Kritik bekannte Vergleich von Original und Uebersetzung zu ungunsten der letzteren mit unter. Berechtigt ist dagegen der scharfe Tadel, mit dem es an dieser Stelle gerügt wird, dass die Gedächtnisse der Schüler mit mittelmässigen, wo nicht schlechten Versen übermässig belastet würden.

5. ALEXANDER DER GROSSE. (anonym).

Schönemann nahm im Jahre 1749 eine Uebersetzung des *Alexandre* unter dem Titel *Alexander der Grosse* in den III. Band seiner Schaubühne auf*); mit ganz geringen Aenderungen brachte die *Wiener Schaubühne* in ihrem III. Band, 1760, dieses Drama nochmals unter dem Titel:

Alexander | in Indien, | ein Trauerspiel | von fünf Aufzügen. | aus dem Französischen des Herrn | Racine übersetzet. | Auf | der Kaiserl. Königl. privilegirten | deutschen Schaubühne | zu Wienn | vorgestellet. | Im Jahre 1760. | Zu finden in dem Kraussischen Buchladen nächst | der Kaiserl. Königl. Burg in Wienn. 80 S. 8°

Der Uebersetzer ist unbekannt; auch die Verfasser des neuen Deutschen Anonymen-Lexikon (Holzmann und Bohatta, Weimar 1902, Band I (A—D); Publikation der Gesellschaft der Bibliophilen) konnten ihn noch nicht ermitteln; vielleicht war er ein Schauspieler Schönemanns, wahrscheinlich aber jemand, der seiner Truppe nahestand. Da Schönemann ausser in Hamburg vor allen Dingen in Mecklenburg spielte, so liegt es hier ganz besonders nahe, an jene von Gottsched (Nöt. Vorrat I) erwähnten zwei Auflagen eines *Alexander der Grosse* (Prenzlau 1720 und 1749) zu denken, zu deren Aufzeichnung Gottsched die Bemerkung „auf dem Strelitzischen Schauplatz aufgeführt“ hinzufügt. Schon früher hat sich uns ja die Vermutung aufgedrängt, dass schon zu Ende des 17. Jahrhunderts eine Uebersetzung des *Alexandre* aufgeführt worden sei (Vgl. S. 10, die in einer Reihe von, leider nicht zu ermittelnden, Ausgaben gedruckt wurde; der Druck „Prenzlau 1749“ kann Schönemann kurz vor Abschluss des III. Bandes seiner *Schaubühne* (August 1749) in die Hände gefallen sein, und er nahm ihn noch darin auf; sicher fanden Aufführungen des Dramas statt (H. Devrient giebt zwar keine bestimmten Daten von solchen), obgleich auch seit dem Anfang seiner Prinzipalschaft, 1740, Aufführungen von *Alexander und Porus*

*) **Alexander** | der Grosse | Ein Trauerspiel | aus dem französischen des Raci- | ne übersetzt. $4^3/_4$ Bogen 8°

bezeugt sind. Wenn Gottsched nicht schon einen Druck „Prenzlau 1720“ erwähnte, wäre es allerdings viel wahrscheinlicher, das wir in der Ausgabe „Prenzlau 1749“ einen Nachdruck aus Schönemanns *Schaubühne* anzunehmen haben. Merkwürdigerweise scheint Gottsched die Ausgabe Schönemanns entgangen zu sein, denn im *Nötigen Vorrat* (II. 281) verzeichnet er dieses Alexanderdrama erst unter den neuen Erscheinungen des Jahres 1760, als der Abdruck im VIII. Band der Wiener Schaubühne bereits vorlag.

Was poetischen Wert anbelangt, unterscheidet sich die Uebersetzung wenig von den bisher besprochenen; vielleicht steht sie hinsichtlich der Gewandtheit im Ausdruck und der Treue im Anschluss an die Vorlage um ein Geringes höher als jene; aber Vers und Reim zuliebe läuft immerhin noch genug Unerfreuliches mit unter; hierzu gehört z. B. die Vorliebe für ungebräuchliche Adjektive mit dem Suffix — voll, wie „ruhmvoll“ u. a.; „ce prince charmant“ (Vers 91) ist z. B. „der reitzungsvolle Prinz“. Oder es stört die Häufung von inhaltslosen Worten und überflüssigen Silben, um einen Vers zu füllen:

Und du, du kannst annoch allhier bey ihr verziehen?

Ebenso unerquicklich sind Verlegenheitsbildungen wie die folgende:

Er schien mir Asien zu langsam durchzufliegen.
(Je le trouvois trop lent à traverser l'Asie. — 242.)

Immerhin kommen hier solche Erscheinungen weniger häufig vor wie bisher. Die entrüstete Antwort, die Porus dem Abgesandten Alexanders im II. Akt giebt, ist sogar sehr gut übersetzt; die Technik des unbekannten Uebersetzers erinnert an dieser und andern besseren Stellen viel an diejenige Stüvens, dessen Arbeiten uns bald beschäftigen werden.

6. Hudemanns Phädra.

Ludwig Friedrich Hudemann wurde geboren am 3. September 1703 in Friedrichstadt a. d. Eider als Sohn des Kommissars und Gerichtssekretärs des Herzogs von Schleswig-Holstein, Dr. jur. Ludwig Hudemann. Ueber seine Vorfahren,

die zum Teil sehr angesehene und einflussreiche Stellen im Lande eingenommen hatten, giebt Schröder in seinem Lexikon ausführliche Auskunft. Er war Schüler des Hamburger Gymnasiums und studierte seit 1722 die Rechte in Halle, später in Leipzig, wo er 1726 zuerst schriftstellerisch auftrat, und in Kiel, wo er 1730, gelegentlich der Jubelfeier der Uebergabe der Augsburger Konfession, zum Doktor der Rechte promovierte. Die nächsten Jahre brachte er in Hamburg zu; dort lenkte ein reger Verkehr mit Mattheson sein Interesse hauptsächlich auf das Gebiet der Musik. In Henstedt in Vorderdithmarschen, wohin er von Hamburg verzog, verheiratete er sich und führte fortan ein beschauliches Poetendasein. 1736 wurde er auf seine Bitte an Gottsched hin Mitglied der deutschen Gesellschaft in Leipzig; er gehörte ferner der deutschen Gesellschaft in Greifswald, und seit 1756 derjenigen in Göttingen als Ehrenmitglied an. Am 16. Febr. 1770 starb er.

Die Beziehungen zwischen Gottsched und Hudemann begannen ziemlich früh. Ein Brief, den Johann Neuber schon am 12. Juli 1732 aus Hamburg an Gottsched schrieb, lässt auf ihre Bekanntschaft schliessen. Jedenfalls lässt sich ein ziemlich regelmässiger Briefwechsel von 1735 ab verfolgen, in welchem Jahre z. B. Hudemann rühmend berichtet, dass die Neubersche Truppe bemüht sei, anstössige Stellen aus ihren Stücken auszumerzen (22. Juli. — von Reden-Esbeck); auch besorgte Gottsched schon 1735 die Drucklegung einer Uebersetzung Hudemanns. Vor allen Dingen aber waren sie sich im Verlauf ihrer Auseinandersetzungen über das Wesen und den Kunstwert der Oper nähergetreten. Hudemann hatte in seinen *Proben einiger Gedichte und Poetischen Uebersetzungen (Denen ein Bericht beygefüget worden, welcher von den Vorzügen der Oper vor den Tragischen und Komischen Spielen handelt. Hamburg bey Joh. Christoph Kissner, 1732)* seine Ansicht dahin ausgesprochen, dass schon die gleichzeitige Anregung der vornehmsten Sinne, Gesicht und Gehör, Grund genug für ihn sei, ihn zu verhindern, „dem Urteil eines gelehrten und sinnreichen Critici in Leipzig Beyfall zu geben, welcher nicht allein die Opern geringer als unsere Tragischen

und Comischen Schau-Spiele achtet, sondern selbige sogar für das ungereimteste Werk hält, das jemals der menschliche Verstand ersonnen.“ Er führt im folgenden einige, zwar nicht sonderlich stichhaltige Gründe an gegen dieses echt Gottschedische Verdammungsurteil; bemerkenswert ist dabei, dass seine Ausführungen den Stempel ehrfürchtigster Anerkennung von Gottscheds kritischer Autorität tragen. Dieser antwortete in den kritischen Beiträgen (III. 268 ff.) und stützte sich hauptsächlich auf Gedanken von St. Evremond; es gelang ihm auch, auf seinen Gegner Eindruck zu machen; Hudemann bekannte sich (in einem Brief vom 12. April 1735. — von Reden-Esbeck) als überzeugt und gehörte von Stund an zu Gottscheds erklärtesten Anhängern; sein Heldengedicht auf König Friedrich III. von Dänemark, ganz im Stile des von Gottsched so überschwänglich gelobten *Hermann* Schönaichs, kann diesem Produkt in jeder Hinsicht verglichen werden.

Hudemanns bemerkenswerteste Eigenschaft ist eine völlig kritiklose Frömmigkeit; er hat kaum eine Arbeit aus der Hand gelegt, an der diese sich nicht tendenziös bemerklich machte. Bei seinen Uebersetzungen kommt dies entweder durch die Auswahl zum Ausdruck, oder bei Stoffen, die an und für sich seinem christlich-moralischen Ideal zu fern stehen, konstruiert er in seinen Vorreden das Fehlende hinzu. Wir werden sehen, welche bösen Streiche ihm gelegentlich diese Frömmigkeit spielt, und wie sehr sie die ganze Eigenart seines Schaffens beherrscht und beeinträchtigt. Geradezu verblüffend wirkt z. B. eine Briefstelle, in der er Gottsched aus Hamburg berichtet (22. Juli 1735. — von Reden-Esbeck), dass er durch Neubersche Vorstellungen ermuntert worden sei, seine *Phädra* der Bühne zu übergeben, „und zwar um desto lieber, als die in dieser Tragödie befindliche Moral meines Erachtens ganz untadelich ist. Man siehet in derselben nicht eine mit den gewöhnlichen Reizungen begleitete lasterhafte Liebe (!) die Herzen bezaubern, sondern diesen thörichten Affen durch sein unsinniges Verfahren und Wählen einen Abscheu erwecken, um nicht reizen, sondern schrecken, auch sich endlich die wohl-

verdiente Strafe zuziehen." Der thörichte Affe ist doch wohl nicht Theseus, etwa als ungetreuer Ehemann **aufgefasst** — dessen Gestalt steht in der *Phädra* doch auch allzusehr im Hintergrund — sondern Hippolyt, der die Anträge seiner Stiefmutter Phädra ausschlägt, weil er Aricia liebt; nur Hippolyts Abneigung kann er „unsinniges Verfahren und Wählen" nennen, und nur auf dessen grässlichen Untergang weist die Erwähnung einer wohlverdienten Strafe hin; so sind alle Begriffe von Schuld und Sühne auf den Kopf gestellt, und Hudemann erweist sich unfähig, Racines erschütternde Tragik überhaupt nur zu ahnen.

Die *Phädra* wurde im Jahre 1751 gedruckt, zusammen mit dem Originaldrama *Diocletian,* von dem Koberstein sagt, es gehöre zu den besseren von jenen zahlreichen Alexandrinertragödien, die als Nachahmungen von Schlegels *Trojanerinnen* erschienen waren. Der gemeinschaftliche Titel lautet:

Diocletianus | der Christenverfolger | und | **Phädra** | Zwey Trauerspiele | Jenes hat selbst verfertiget | dieses aber | aus dem Französischen des berühmten Racine | übersetzet | D. Ludwig Friedrich Hudemann | der königlich. deutschen Gesellschaft in Greifswald | wie auch der deutschen Gesellschaft in Leipzig | Mitglied | Wismar und Leipzig | bey Johann Andreas Berger | 1751 (XVI) + 68 + 100 S. 8°

Aber schon in dem oben citierten Brief von 1735 heisst es: „Nun ist meine Uebersetzung völlig fertig und der Madame Neuberin schon übergeben worden; wird auch vermuhtlich ehistens aufgeführt werden." Von Aufführungen ist dann allerdings nichts bekannt geworden; ob von Stüvens *Phädra* diejenige Hudemanns speziell in Hamburg verdrängt hat, ist nicht mehr festzustellen, wenigstens fehlen dafür sichere Anhaltspunkte; aber für die Bevorzugung von Stüvens spricht ja schon der Umstand, dass seine Uebersetzungen im Gegensatz zu denen Hudemanns in der Wiener Schaubühne Aufnahme gefunden haben.

Die Vorrede ist in der Hauptsache eine langatmige Entschuldigung allen frommen Gemütern gegenüber; es heisst darin: „Da zu unsern Zeiten der Geschmack an Schauspielen

in Deutschland fast allgemein zu werden beginnet; so habe in dem hier folgenden Trauerspiele einen Versuch thun wollen, ob nicht diese unter uns herrschende Neigung zu Schauspielen, zum Vortheile des rechtschaffenen Christenthums (als welches ja, nach der göttlichen Absicht, der Hauptzweck aller unserer sittlichen Handlungen auf dieser sündigen Welt ist) anzuwenden sey." Er erwartet von andern Frommen den Vorwurf, „Schauspiele zur Förderung des rechtschaffenen Wesens in Christo anstellen," hiesse nichts anderes, als „Licht mit Finsterniss, heidnische Greuel mit der ewigen Wahrheit, schändliche Laster mit göttlichen Tugenden vereinigen wollen." Diesem Einwurf begegnet er aber von vornherein durch den Hinweis auf den Unterschied, der zwischen seinen Schöpfungen und denjenigen bestehe, die durch „Grausamkeit, Ehrsucht, Rachbegierde, nebst der allerschändlichsten Wollust und Ueppigkeit" die Schaubühne zu einem „rechten Schreckenspfuhl des Satans" herabwürdigten, „in den sich viele Seelen mit Lust herabstürzten, und welcher nothwendig den schändlichsten Gift in den Gemüthern der Zuschauer zurücklassen musste." Auch zu jetziger Zeit seien die Schaubühnen vielmehr Schulen des Lasters als der guten Sitten, aber warum sollten nicht „wahrhaftig christliche Dichter, durch den Beystand Gottes", gerade diese Orte zu Stätten der Tugend und Frömmigkeit reformieren? Hudemann ist sogar noch auf Zweifel viel extremerer Natur gefasst; auf den Zweifel z. B., ob man es von Berufs-Schauspielern, die, „wo nicht alle, doch mehrentheils, Leute von sehr wollüstigen Neigungen, und gar weit vom wahren Christenthum entfernet" seien, dulden dürfe, dass sie „die grossen Muster göttlicher Kräfte und Tugenden," die Apostel und Märtyrer darstellten! Beim Zurückweisen solcher drohender Vorwürfe versteigt er sich zu der optimistischen Erwartung, dass der oder jener Schauspieler bei der Darstellung eines heiligen Mannes von Reue über sein sündiges Dasein ergriffen werden, und dass dadurch für ihn der Anfang zur Besserung gemacht werden könnte. „Wäre demnach nicht der Nutzen ausnehmend gross, wenn wir auch diejenigen Plätze, wo bisher den schändlichsten Lüsten so ungescheut

gefrohnet worden, zu Ehrentempeln des allerheiligsten Gottes machen könnten?“ Das war also die hauptsächliche Anregung für Hudemann, zur Besserung der sündigen Menschheit, Leser, Zuschauer und Darsteller, seinen langweiligen Diocletian eigener Mache, und seine lederne Uebersetzung der *Phèdre* mit ihrer falsch verstandenen Moral auf die Bühne zu bringen. Die letztere speziell sieht er für ein nützliches und lehrreiches Trauerspiel an, „ohngeachtet eine blos natürliche Moral darin anzutreffen ist, und dasselbe aus den heidnischen Geschichten genommen worden.“ An Racines Gedanken habe er sich nicht immer gebunden, z. B. „wenn mir hie und da einige aufgestossen, die entweder füglicher weggelassen, oder in bessere haben verwandelt werden können.“ Zum Schluss bedauert er sogar, dass es nicht in seinem Vermögen gestanden habe, „mit Ausmerzung ganzer Stellen, und Einschaltung anderer von meiner eigenen Erfindung, ihn reizender eindringender und nutzbarer zu machen (!)“

Im Personenverzeichnis ersetzt „Polycletus ein atheniensischer Oberster“ die Stelle der Dienerin Panope; auch ist der Name von Hippolyts Mutter, der Amazone Antiope, in Antigone umgewandelt.

Hudemann verfährt nächst Schelhammer am unbarmherzigsten mit der Sprache, sowohl was syntaktische Wendungen, wie lautliche Gestaltung einzelner Worte anbelangt; es müssen eben um jeden Preis metrisch reine, paarweise reimende Alexandriner zustande kommen; alle anderen Rücksichten werden hintangesetzt. Der Leser muss sich Imperfekta gefallen lassen, wie „drunge“, „zwunge“, „gelunge“; schwach betonte Silben werden nach Bedarf ganz unterdrückt („Ungeheur“), oder der Hauptton wird gewaltsam von der Silbe, die ihm naturgemäss zu tragen hätte, verdrängt. Störend wirkt die Anwendung des bestimmten Artikels vor Eigennamen („der Icarus“), und abstossend die beständige Bezeichnung des Gefühls der Liebe durch Ausdrücke wie „Brand“ oder gar „Hitz“ (als Reim auf Witz). In manchen Partien häufen sich solche Abgeschmacktheiten Zeile auf Zeile, wie Vers 566 ff.:

Hör doch den Vortrag an, den dir die Phädra thut,
Lebt in derselben gleich ein dir gehäßig Blut,
So zeig ihr doch, mein Prinz, ein wenig dich geflissen.
(Seigneur, vous ne pouvez refuser de l'entendre.
Quoique trop convaincu de son inimitié,
Vous devez à ses pleurs quelque ombre de pitié.)

Auch liebt es Hudemann, an Stellen, wo es seiner Unbeholfenheit dienlich scheint, die Konstruktion zu ändern, z. B. einen Satz aus dem Aktiv ins Passiv zu setzen:

Wird ihre (der Liebe) Süßigkeit denn nie von dir geschmeckt?

Eigentümlich ist die vielseitige Verwendung des Wortes „Witz"; eine grössere Anzahl französischer Wörter, die geistige Eigenschaften ausdrücken, in ihrer Bedeutung aber ziemlich von einander abweichen, werden durch „Witz" wiedergegeben.

Die Uebersetzung der *Phèdre* war wohl Hudemanns Erstlingsarbeit auf dem Gebiet des Alexandrinerdramas, worauf auch die erwähnte Briefstelle an Gottsched schliessen lässt; jedenfalls kann man einen ziemlichen Unterschied zwischen dem Anfang der Uebersetzung, etwa dem ersten Akt, und den übrigen Akten herausfühlen. Nur im ersten Akt sind im Allgemeinen besonders starke Verstösse und Gewalttätigkeiten anzutreffen; dagegen ist schon die lange Tirade am Ende dieses Aktes, in der Phädra zuerst von ihrer Liebe spricht, besser gelungen; jedoch weder hier noch später ist eine nennenswerte Fertigkeit im Ausdruck erreicht; auch lässt die Treue in der Wiedergabe des Originals sehr zu wünschen übrig, besonders am Anfang; in späteren Teilen kommt es im Gegensatz dazu auch vor, dass ein einzelner Gedanke gewissenhaft ergänzt wird, wie bei Vers 583:

(Souvenez-vous d'un fils qui n'éspère qu'en vous).
Erinnre dich des Sohns, den du zum Schutz erkohren,
Verliehrt er dich, so ist sein Recht zum Thron verlohren.

Nur an ganz vereinzelten Stellen reisst ihn die elementare Wucht von Racines Versen zu einer schwungvolleren Sprache hin, so in der Scene im II. Akt, wo Phädra dem Hippolyt ihre Leidenschaft gesteht; aber bald sinkt er wieder auf das gewöhnliche Niveau; nicht einmal so dankbare Auftritte, wie die Eifersuchtsscene im IV. Akt, in der der Rache-

plan gegen die glückliche Nebenbuhlerin entsteht, erheben ihn darüber, und nur der Schluss spricht wieder einigermassen an, besonders weil sich hier die Gewandtheit in Behandlung der Worte im Vers gegen die ersten und mittleren Partien noch mehr entwickelt hat.

Sicher ist, dass Hudemann seine Fähigkeiten an dieser Arbeit beträchtlich geschult und entwickelt hat. Zwei und drei Jahrzehnte später als die *Phädra* sind zwei weitere Uebersetzungen aus seiner Feder entstanden; sie werden uns in einer späteren Periode der vorklassischen Zeit beschäftigen, als Gottscheds Rolle in der Entwicklungsgeschichte des Theaters ausgespielt war.

7. von Stüvens Phädra und Hippolytus. — Britannicus.

In seiner Jenenser Dissertation*) hat Ferd. Heitmüller alles Wissenswerte über Peter Stüven und seine Mitarbeit an Gottscheds Reformwerk zusammengestellt; zwar betont er wiederholt, dass Stüven, wie auch Behrmann und andere, trotz Gottscheds umfassendem Einfluss eine möglichst ausgeprägte Originalität zu wahren bestrebt gewesen sei; aber das kann sich nur auf Aeusserlichkeiten beziehen; denn wenigstens seine beiden Racine-Uebersetzungen unterscheiden sich ihrem Charakter nach nur ganz unwesentlich von der *Iphigenia* und den andern im Anschluss an sie entstandenen Arbeiten.

PETER STÜVEN wurde als Sohn des gleichnamigen Kaufmanns um das Jahr 1710 in Hamburg geboren und erhielt seinen ersten Unterricht im dortigen Johanneum. Sein juristisches Studium beschloss er durch eine Utrechter Promotion zum Licentiaten beider Rechte am 28. März 1735 und liess sich hierauf als Advokat in seiner Vaterstadt nieder. 1740 oder 1741 siedelte er nach Bayreuth über, wo er in seiner Stellung als „Hochfürstlicher Bayreuthischer Hof- und Regierungsrath" in den Adelstand erhoben wurde (ein Zettel Schönemanns vom 18. April 1747 nennt ihn „geheimter Rath

---

*) Hamburgische Dramatiker zur Zeit Gottscheds und ihre Beziehungen zu ihm. Wandsbeck 1890. (Ausser Stüven werden noch Behrmann und Borkenstein behandelt).

von Stüven). Nach kurzer Tätigkeit in Markgräflich Brandenburgischen Diensten als „Geheimbter Legations-Rath“ ernannte ihn Herzog Karl von Braunschweig am 29. Januar 1749 zum braunschweigischen Legationsrat; aus diesem Dienst schied er am 2. Februar 1769 aus und zog sich mit einer Pension von 400 Rthlr. nach Neumünster ins Privatleben zurück; da weder die dortigen Kirchenbücher noch die Wolfenbüttelschen Akten seinen Tod verzeichnen, fehlt auch dafür ein genaues Datum.

Der anregende Verkehr im Hamburger Dichterkreis, der sich um Hagedorn scharte, bewog ihn zu poetischen Versuchen, und bald wurde er, in der Zeit seines Hamburger Aufenthalts, einer der eifrigsten und beliebtesten Uebersetzer französischer Alexandrinerdramen; er hat ausser Racines *Britannicus* und *Phèdre* noch den *Brutus* und die *Alzire* Voltaires und Th. Corneilles *Comte d'Essex* übersetzt. Nach seiner Trennung von jenem Kreis hörte seine dichterische Produktion auf.

Da etwaige Originaldrucke verschollen sind, ist man auf die sehr späten Drucke der Wiener Schaubühne angewiesen; nur von derjenigen Ausgabe der *Phädra* (Leipzig, Breitkopf, 1749), die Schönemann 1754 in den Supplementband seiner Schaubühne aufgenommen hat, wissen wir aus der Vorrede, dass Stüven sie durchgesehen hat; sie befand sich, nebst anderen Textbüchern, bei den Akten über die Zwangsversteigerung des Schönemann'schen Besitzes in Breslau.

Schon in einem Brief vom 1. Dezember 1739 hatte Hagedorn das baldige Erscheinen der *Phädra*, die am 4. September 1738 zum ersten mal in Hamburg aufgeführt worden war, in Aussicht gestellt, aber diese Angabe hat sich dann nicht bewahrheitet; der älteste erhaltene, übrigens anonyme Druck ist also wohl der oben erwähnte von 1749; ein zweiter folgte dann 1756 als Sonderdruck des Verlegers der Wiener Schaubühne, Kraus, der ihn in den 1761 erscheinenden Band seiner Schaubühne aufnahm. Vom *Britannicus*, der ja schon seit 1735 häufig von Neubers gespielt wurde, liegt sogar nur ein Druck von 1754 vor, ein Bestandteil des einige Jahre

später erschienenen V. Bandes der Wiener Schaubühne. Wie wir sehen werden, wich oftmals der Wortlaut dieser späten Drucke von dem älterer ab, gewöhnlich aber ohne zum Vorteil der Uebersetzung beizutragen.

Der anonyme Phädra-Druck der Schönemann'schen Schaubühne (S. 1—84 des Bandes) hat den Titel:

Phädra | und | Hippolytus, | ein Trauerspiel. | Aus dem Französischen des Herrn Racine | übersetzt. (Vignette). Leipzig, | gedruckt bey Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf. | 1749.

und enthält folgende Widmung: „Der klügsten Musenfreundinn, Der Hochwohlgeborenen Fräulein, Fräulein Elisabeth Sophia Maria von Rehz seiner gnädigen Fräulein, widmet die deutsche Phädra und Hippolytus der Uebersetzer.

Dir sagt ich Phädren zu, geschickte Kennerinn;
Jetzt halt ich Dir mein Wort, nimm sie zum Zeugniss hin,
Dass, wird Dir dieses Werk vor andern zugeschrieben,
Ich immer wie ich war (verstehst Du mich?) geblieben.
Mein Herz kennt Deinen Werth; doch loben kann ich nicht.
Wer, wie Du, denkt und schreibt, und handelt, reimt und spricht,
Braucht keines fremden Ruhms. Und meinem Angedenken
Wirst du doch so viel Zeit diess Blatt zu lesen, schenken.“

In der „Vorrede“ (S. 5—9) wird der anonyme Uebersetzer als ein Niedersachse bezeichnet, und die Hoffnung ausgesprochen, dass die *Phädra* zu einem „zweiten Vorspiel“ keine Veranlassung geben möge; in heftigem Unwillen wird darüber geklagt, „dass aus Gewinnsucht gewisser Leute verschiedene seiner (des Uebersetzers) Arbeiten, ohne sein Wissen und Willen nach aufgeschnappten und falsch geschriebenen Copeyen hin und wieder sind gedruckt worden. Ob er gleich seine Ehre nicht in den Uebersetzungen einiger theatralischen Stücke setzet, sondern diess seinen blossen Zeitvertreib von jeher hat seyn lassen, so muss es ihm doch billig verdriessen, dass die Begierde Geld zu machen alle die Stücke, so von seiner Arbeit ans Licht getreten, (die einzige *Alzire* ausgenommen) dermassen verhunzt, verstümmelt und fehlerhaft gedruckt in die Welt fliegen lassen. Er weis es auch denen nicht den geringsten Dank, die ihm wegen seines *Brutus, Essex* und der

Phädra, so, wie diese bishero gedruckt sind, den mindesten Lobspruch beygelegt haben.

Wie schlecht muss es nicht um des Herausgebers Geschmack, Kenntnis der deutschen Poesie, Erfahrenheit im Uebersetzen und Wissenschaft der beiden Sprachen, in welche man, und aus welcher man übersetzt, beschaffen seyn, der nicht zu unterscheiden weis, ob diess oder jenes theatralische Stück bloss fürs Theater zur Vorstellung, oder auch in der Absicht mit verfertiget sey, dass man es der gesitteten Critik gedruckt vor Augen legen könne. Bloss in der ersten Absicht waren des Voltaire Brutus, des Th. Corneille Essex, des Racine Phädra und Hippolytus von meinem Freund übersetzt.“ Stüven spricht natürlich selbst und von sich selbst; das ergiebt sich, besonders wenn wir H. Devrients Annahme, dass die Unterschrift der Vorrede, C. J. H., als Anagramm für „Ich“ zu fassen sei, beitreten, aus der Erwähnung obiger Stücke, die alle Stüven übersetzt hat und aus der Angabe, dass der Uebersetzer ein Niedersachse sei. „Sollte es seyn,“ fährt er fort, „dass die Tadelsucht blos ihm zur Satire, seine Arbeiten, so wie sie vor Augen liegen, habe drucken lassen, nur um die Zahl der schlechten Uebersetzungen, so die gelehrte Welt überschwemmet, zu vermehren, so ist ihr doch ihr Streich schlecht gelungen, in dem der Uebersetzer obererwähnter drey Stücke, selbige, wie sie bishero gedruckt sind, nach dem Schlendrian anderer Uebersetzer gemacht, und als zu schlecht, um gedruckt zu werden verwirft, folglich nicht mehr für die seinigen erkennen, noch sich dadurch die Critik vernünftiger Kunstrichter gleich andern auf den Hals ziehen will. Hat der Eigennutz Geld mit seinem unschuldigen Zeitvertreibe erworben, so will der Uebersetzer wenigstens nicht, dass dieser sein Zeitvertreib ihm Schande bringe.

Es erkennet indess die Phädra, so wie sie dir G. L. durch die Bemühung des Hn. Schönemann (der unserer deutschen Schaubühne, und dadurch unserem lieben Vaterlande Ehre macht) hiemit deutsch geliefert wird, allerdings für seine Arbeit. Es ist mein sehr guter Freund (!). Ich will ihn weder

tadeln noch loben; Er und ich, wir wissen beyde, dass diese Uebersetzung von Fehlern nicht frey ist. Hätte ich blos seinem billigen Mistrauen in seine Kräfte gefolget, so würde ich einige der Fehler angezeiget haben, welche er selbst für Fehler hält, die mit nichts als der Eile des Drucks zu entschuldigen sind.“ Die Beurteilung von Flüchtigkeiten in der Uebersetzung überlässt er „dem gütigen Urtheile der Kenner, und denenjenigen, die sich jemals an Uebersetzungen gemacht haben. Soviel versichere ich, dass auch dieser Umstand würde seyn geändert worden, wenn nicht die unbillige Gewinnsucht des Herausgebers der Wienerischen Schaubühne ihn bewogen hätte, den schleunigsten Druck der Phädra, so wie sie hiemit geliefert wird, zu erlauben.“ Er schliesst mit dem Versprechen, seine übrigen Uebersetzungen demnächst im Druck erscheinen zu lassen, und entlässt die erste seiner Arbeiten, die gedruckt wurde, die *Phädra,* mit dem Wunsche „Gehab Dich wohl! H . . . . den 5 Sept. 1749.“

Der Wiener Buchhändler Kraus hat in seinem 1761 erschienenen Band der Wiener Schaubühne den Titel wie folgt abgeändert:

Phädra | **und** | **Hippolytus.** | Eine Tragödie. | **Ueberſetzt** aus dem Franzöſiſchen | des Herrn | Racine, | von Herrn Lic. Stüven, | in Hamburg. | Aufgeführt zu Wien, | auf dem Kaiſerl. Königl. privilegirten | Stadt-Theater. | Wien, Zu finden in Krauſens Buchladen nächſt der Kaiſerl. | Königl. Burg. 1756.

87 S. 8⁰; ausserdem folgt dem Titel hier noch eine kurze Inhaltsangabe, in der, in Anlehnung an Racines eigene Angaben hierüber, auch auf einzelne Züge hingewiesen wird, in denen Racine von der Tragödie des Euripides abweicht.

Es ist natürlich nicht mehr möglich zu entscheiden, inwieweit die teilweise ganz bedeutenden textlichen Abweichungen der beiden Drucke voneinander auf Rechnung jener „aufgeschnappten und falsch geschriebenen Copeyen“, oder der Nachlässigkeit des Druckers, oder noch anderer Ursachen zu schreiben sind; jedenfalls differieren die Texte zuweilen so stark, dass ich nicht unterlassen will, gleich zu Anfang eine vergleichende Probe zu geben, die ihren Zweck, den

nterschied zu verdeutlichen, besser erfüllen wird, als eine nständliche und doch nie erschöpfend durchzuführende Vereichung; der Wutausbruch der verschmähten Phädra

(Ah! cruel, tu m'as trop entendue.
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur,
Hé bien! Connois donc Phèdre et toute sa fureur.
J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
Jnnocente à mes yeux je m'approuve moi-même,
Ni que du fol amour qui trouble ma raison
Ma lâche complaisance ait nourri le poison.
Objet infortuné des vengeances célestes,
Je m'abhorre encore plus que tu me détestes,
Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang,
Ces Dieux qui se sont fait une gloire cruelle
De séduire le cœur d'uue faible mortelle.)

ıtet in der Schönemann'schen Schaubühne:

Ja Grausamer! du weist was ich will sagen,
Ja du verstehst mich recht, vom irren bist du frey.
Wohl, kenne Phädra denn! Kenn ihre Raserey!
Ich liebe. Glaube nicht, daß, da ich um dich brenne,
Ich selber mir gefall und mich unschuldig nenne,
Daß ich der tollen Glut die mir die Sinne raubt,
Aufs niederträchtigste den Nahrungsgift erlaubt! (!)
Unselger Gegenstand! den Rach und Himmel kränken!
Du kannst nichts scheußlichers, als ich selbst von mir denken.
Die Götter wissen es, die diese Glut erweckt,
Die schon mein ganzes Haus mit toller Brunst befleckt,
Die sich recht vorgesetzt (o Ruhm voll Grausamkeiten)
Mich schwache Sterbliche, mein Herze zu verleiten!

agegen liefert die Wiener Schaubühne folgenden Text:

. . . . Das hast du völlig eingesehen.
Ja, Falscher! ja, du weist, wie ich gesinnet sey.
So sieh die Phädra denn in ihrer Raserey.
Ich liebe dich, allein, das mußt du nicht gedenken,
Daß mich bey meiner Glut nicht Scheu und Grauen kränken.
Ich habe nie den Trieb, der mir die Sinne raubt
Der mich so tödlich quält, rein und vergönnt geglaubt.
Die Götter wollen sich an mir Betrübten rächen,
Du kannst mir nicht so hart, als ich, das Urthel sprechen.
Die Götter wissen es: die Götter, deren Rath
Zur tollen Glut mein Haus und mich verdammet hat;
Die Götter, die darin noch ein Vergnügen finden,
Ein unerlaubtes Feur bey Phädren anzuzünden.

Es springt sofort in die Augen, dass sich die vom Uebersetzer durchgesehene Fassung viel genauer an die Vorlage anschliesst, ohne im Ganzen schwerfälliger zu wirken; nur selten ist die Sprache infolge der Freiheit ungezwungener, der Vers glatter und gewandter geworden; dagegen kommen eine Anzahl ganz entschiedener Verschlechterungen vor, so z. B. für Vers 481:

(Modérez des bontés dont l'excès m'embarrasse)

den die Schönemannsche Schaubühne wiedergiebt:

Der Wohlthat Uebermaß verwirret mein Gemüthe,

während die Wiener Schb. setzt:

Mein Herr! das geht zu weit; So auf mein Glücke denken!

Letztere weicht sogar oft ohne Not vom Sinn der Vorlage ab, z. B. indem sie Vers 377 f.:

(Non Madame, les Dieux ne vous sont plus contraires,
Et Thésée a rejoint les mânes de vos frères)

die bei Schönemann erschöpfend und nicht ungewandt wiedergegeben sind durch die Worte:

Prinzeß, der Götter Zorn ist dir nicht mehr zuwider,
Und Theseus sieht nunmehr die Schatten deiner Brüder.

folgendermassen abweichend und darum schlecht übersetzt:

Prinzeß, der Götter Zorn hat deinen Feind geschlagen,
Jetzt darfst du dein Geschlecht und dich nicht mehr beklagen.

Unerlaubte Wortformen, wie „thate", „bathe", kommen in beiden Texten vor, ebenso Stellen, in denen die andern uns schon bekannten Verlegenheitshilfsmittel, wie doppelte Negation, Flickwörter, Ausstossung nebentoniger Silben usw. angewandt werden, fast immer aber steht Schönemanns Text höher. Geschmacklosigkeiten, wie die Worte, mit denen (bei Schönemann) Aricia dem Theseus, der sie bei ihrem Abschied von Hippolyt überrascht, auf seine Frage antwortet:

Er kam und sagte mir auf ewig gute Nacht.
(Seigneur, il me disoit un éternel adieu — 1416)

hat Kraus unbedenklich übernommen, und an Stellen, wo Stüven bei Schönemann leidlich geniessbare Lösungen geboten hat, wird der Ton sogar hin und wieder geradezu abstossend banal, so in der Scene zwischen *Phädra* und *Hippolyt* im II. Akt:

Des droits de ses enfants une mère jalouse
Pardonne rarement au fils d'une autre épouse.
Madame, je le sais. Les soupçous importuns
Sont d'un second hymen les fruits les plus communs.
Tout autre auroit pour moi pris les mêmes ombrages,
Et j'en aurois peut-être essuyés plus d'outrages.

Stiefmütter machens so, das ist mir unverborgen,
Daß diese nur für sich und ihre Kinder sorgen,
Ich weis es, Königinn. . . . .
. . . .
Bey einer andern wärs mir eben so gegangen,
Sie hätt es nur vielleicht noch ärger angefangen.

Der sonst gut gelungene Schluss des IV. Akts mit Phädras ›rzweiflungsscene ist leider auch durch solche Banalitäten tstellt; der letzte Akt fällt stark ab, auch die Wirkung des schütternden Berichts von Hippolyts Tod geht durch die ıtte und gleichgültige Wiedergabe ganz verloren.

Wie schon erwähnt, erlebte die *Phädra* ihre Erstauf-hrung in der Neuberschen Abschiedsvorstellung von Hamburg n 4. September 1738; wiederholt wurde sie von Neubers im lgenden Jahr in Hamburg; in Leipzig unter anderem am '. Oktober 1741 und am gleichen Tage des Jahres 1748, in ·ankfurt a. M. am 13. Juli 1741 und 24. Februar 1742, das veitemal in Anwesenheit des Kurfürsten von Köln. Für uffführungen Schönemanns sind keine genauen Daten zu er-itteln, aber die Frage, ob welche stattgefunden haben, ist üssig, da er die *Phädra* ja in seine Schaubühne aufgenommen ıt. Ackermann eröffnet damit sein neues von ihm erbautes :hauspielhaus am Gänsemarkt in Hamburg am 2. Januar 1766, obei vorzüglich Frau Sophie Schröder in der Titelrolle glänzte; wird dann noch eine weitere Aufführung vom 3. Dezember '66 erwähnt.

Vom *Britannicus* liegt, wie gesagt, nur der eine Druck ›r Wiener Schaubühne von 1754 vor. Eine von Stüven selbst ›rfasste kurze Inhaltsangabe, die E. Mentzel in ihrer *Ge-hichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M.* aus einem Frankfurt erhaltenen Heftchen (von jener Art, wie sie vor ›r sogenannten Magistratskomödie jedem Mitglied des Rats

zugeschickt wurde) abdruckt, fehlt in der Wiener Schaubühr der Titel lautet:

Britannicus, | Ein | Trauerspiel | des | Herrn Racin aus dem Französischen übersetzet | vom Herrn von Stüven Hamburg. | Aufgeführet zu Wienn, auf dem Kaiserl. Königl privilegirten | Stadt-Theater. | Zu finden in Krausens Buchla nächst der Kayserl. | Königl. Burg. 1754.

88 S. 8⁰.

Im Personenverzeichnis sind die von Racine angegebe Verwandtschaftsverhältnisse durch genauere, ausführlicl Angaben ersetzt.

Von der Uebersetzung gilt natürlich im Allgemei dasselbe, was schon bei der Besprechung der *Phädra* ge: wurde. Die an verschiedenen Stellen gewählte Wiederg von „consul" durch „Bürgermeister" und die lateinische Fle: der römischen Eigennamen („Tiberium", „Germanico") ı besonders auf. Der *Britannicus* ist bekanntlich kurze Zeit der *Phädra* entstanden; er schliesst sich im Ganzen auch et ängstlicher ans Original an; aber trotzdem macht er ei wenn nicht gewandteren, doch frischeren und ungezwungen Eindruck; besonders gut gelungen sind einige Teile der einandersetzung zwischen Agrippina und Burrhus, und el so die (schon von E. Mentzel mitgeteilte) Scene im II. in der Nero dem Narcissus seine erwachende Liebe zu Ji gesteht mit den Worten:

> . . . Diese Nacht von Neubegier getrieben,
> Bin ich, da man sie bracht, am Fenster stehen blieben.
> Ich sah ihr schönes Aug, das sie gen Himmel schlug
> Und Noth und Thränenvoll ihm ihre Qual vortrug.
> Wie schöne war sie nicht; aus Ruh und Schlaf genommen,
> War sie ganz ohne Schmuck der Kleidung hergekommen.
> Was sag ich, weiß ich selbst, ob etwan diese Tracht,
> Die Fackel, das Geschrey, die Dunckelheit der Nacht,
> Der Anblick voller Grimm, der, die sie zu mir brachten
> Die Augen doppelt schön, und doppelt zärtlich, machten?
> Das weiß ich, wie ich sie von ungefähr gesehn,
> Narciß, da wars um mich, und um mein Herz geschehn,
> Es schien: als würd ich gar Sprach und Gefühl verlieren;
> Ich stund erstaunt, und ließ sie in ihr Zimmer führen,

Und ich verschloß mich drauf in meinem ganz allein,
Und wollte wieder frey von diesem Vorwurf seyn.
Umsonst, sie war zu fest in diese Brust gedrücket,
Durch ihre Thränen selbst schien ich noch mehr entzücket;
Ich glaubt, ich bäte sie, sie möchte mir verzeihn,
Bald bat und fleht ich nur, bald schien ich ihr zu dräun,
Mich flohe Ruh und Schlaf; von ihr ganz eingenommen,
Sah mein verliebtes Aug die Morgenröthe kommen.
(. . . Excité d'un désir curieux,
Cette nuit, je l'ai vu arriver en ces lieux,
Triste levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
Qui brilloient au travers des flambeaux et des armes;
Belle sans ornement, dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.
Que veux-tu, je ne sais si cette négligence,
Les ombres, les flambeaux, les cris et le silence,
Et le farouche aspect des fiers ravisseurs,
Relevoient de ses yeux les timides douceurs.
Quoiqu'il en soit, ravi d'une si belle vue,
J'ai voulu lui parler, et ma voix s'est perdue:
Jmmobile, saisi d'un long étonnement,
Je l'ai laissé passer dans son appartement.
J'ai passé dans le mien. C'est là que, solitaire,
De son image en vain, j'ai voulu me distraire.
Trop présente à mes yeux je croyois lui parler:
J'aimois jusqu'à ses pleurs que je faisois couler.
Quelquefois, mais trop tard, je lui demandois grâce:
J'employois les soupirs, et même la menace.
Voilà, comme occupé de mon nouvel amour,
Mes yeux sans se fermer, ont attendu le jour.)

Merkwürdigerweise scheint der *Britannicus* nicht ins Repertoire Schönemanns übergegangen zu sein; die Neuberin führte ihn zunächst dreimal im Jahre 1735 in Hamburg auf; eine beabsichtigte vierte Aufführung am Montag den 5. Dezember des Jahres zum Abschluss der Spielzeit war auf demselben Zettel angekündigt, der die schon erwähnte Provokation des Hamburger Publikums enthielt, und musste unterbleiben, weil die Behörde aus diesem Grund das Weiterspielen überhaupt verbot; erst in den Jahren 1738 und 1739 brachte die Neuberin das Stück wieder auf die Hamburger Bühne. Aus Frankfurt sind 2 Aufführungen vom Jahre 1736 bezeugt, die zweite vom 9. November, aus deren Zettel (Mentzel) wir auch

die Rollenbesetzung erfahren: Suppig spielte den Nero, Koch den Britannicus, die Neuberin die Agrippina, Frau Koch die Junia, Lorenz den Burrhus und Steinbrecher den Narcissus. Fernere Frankfurter Aufführungen fanden 1737, dann eine am 23. Mai 1742 und endlich die Eröffnungsvorstellung für 1745 am 11. Oktober jenes Jahres statt.

Ueber die Stüvenschen Uebertragungen ist schon von den Zeitgenossen verschieden geurteilt worden; Heitmüller giebt einen kurzen Ueberblick über diese Urteile, so dasjenige Bielfelds: „il traduisit en peu de temps avec tant d'élégance que de fidélité: il a été imité depuis par plusieurs de ses Compatriotes.“ Nach den Niedersächsischen Nachrichten sind die Uebersetzungen „insgesammt wohlgerathen“, während Schütze (S. 234) sie „verwässert und schlecht gereimt, doch für das Zeitbedürfniss brauchbar“ nennt. Vom letzteren Vorwurf der unreinen Reime möchte Heitmüller unsern Uebersetzer freisprechen; sein Urteil, im grossen Ganzen ablehnend, ist hauptsächlich durch die vorhergegangene Besprechung der Arbeiten Behrmanns, die viel höher stehen, beeinflusst; „die französische Grazie und Liebenswürdigkeit,“ tadelt er z. B. „ist einer platten Unbeholfenheit gewichen; von der poetischen Anschaulichkeit des Originals ist nichts zurückgeblieben, als eine nüchterne, versificierte Prosa, schiefe Bilder laufen in Menge unter. Die Uebersetzungen der vier ersten Stücke (ausser unsern beiden noch *Brutus* und *Essex*) sind mehr als frei geraten und die Vorlage häufig kaum dem Sinne nach richtig wiedergegeben ...“

8. Die Rechtenden (anonym).

Die herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel besitzt ein Oktav-Bändchen mit folgendem Titel:

Die | Rechtenden | oder | die Proceßsüchtigen. | Ein Lustspiel | des Herrn von Racine. | (Vignette) | Im Jahr 1752. 79 S. 8 °; am Schluss: Gedruckt bey | Johann Heinrich | Spieringk.*)

*) Mit Benützung der *Plaideurs* steuerte T. J. Quistorp (1722—67) sein inhaltlich selbständiges Lustspiel *Der Bock im Processe* zum V. Band von Gottscheds *Schaubühne* bei.

Wir haben es zweifellos mit einem Nachdruck aus dem VI. Band (1752) der Schönemannschen Schaubühne zu tun. In dieser anonymen Uebersetzung von Racines Komödie *Les Plaideurs* ist aus dem „petit Jean, portier" der Türhüter Hänsgen, aus „l'intimé, sécrétaire" der Schreiber Crispin geworden.

Die schleppende Schwerfälligkeit der Prosa-Uebersetzung wird glücklicherweise gemildert durch die oft sehr glückliche Wiedergabe von Wortspielen; gleich der mit solchen überladene Einführungsmonolog des petit Jean hat dem Uebersetzer — teilweise — Gelegenheit gegeben, sein Verständnis für die zahlreichen volkstümlichen Redensarten und geflügelten Worte zu beweisen; oft ist mit ziemlichem Geschick das richtige getroffen, manches ist auch zu wenig oder gar nicht verstanden, aber die letzteren Fälle sind hier nicht so hoch anzuschlagen; „dit l'autre" wird ganz glücklich mit „wie jener sagte" übersetzt, um von den ganz einfachen Ausdrücken wenigstens ein Beispiel zu geben. Der Uebersetzer liebt es, die Ausdrücke Racines durch bezeichnend volkstümliche Zusätze bereichert wiederzugeben, so „tout franc" (26) — „ich sage ihnen meine deutsche Meinung", „marmotter" — „in den Bart murmeln" — „tu ne seras qu'un sot" (110) — „du wirst Zeit Lebens ein Narr bleiben", oder „tourner autour du pot" (760) — „so lange wie die Katze um den heißen Brei gehen"; auch „comme il saute" — „wie er springen kann!" gehört hierher, ebenso „Est-ce là comme on juge?" (231) — „heißt das Gerechtigkeit üben?", „il est où le diable l'a mis" (510) — „Den hat ganz gewiß der Teufel geholt" und „sur votre prisonnier, huissier, ayez les yeux" (522) — „habt . . . . ein wachsames Auge;" ferner ist dem Umstand Rechnung getragen, dass Redensarten über Körperteile sich in beiden Sprachen nicht genau entsprechen, weshalb auch hier ein Abweichen vom Text wörtlicher Uebersetzung vorzuziehen war: „Tais-toi, sur les yeux de ta tête" (523) wird „oder es kostet dich deinen Hals"; oder „en me grattant la tête" (55) — „ich kratzte mir hinter den Ohren." „Paix!" ist sehr originell übersetzt, es heisst einfach „St!" — „Gronder" ist zutreffend mit „keifen", das

häufig vorkommende „plaider", wie im Haupttitel, gewöhnlich mit „rechten", nur ganz selten mit „procesſieren" wiedergegeben; unerklärlich ist die wörtliche Wiedergabe von „Vous me poussez" (261) durch „ſie ſtoßen mich", anstatt etwa „sie beleidigen mich." Ueberhaupt, so wie die Vorzüge dieser Uebersetzung in der ungezwungenen Anwendung volkstümlicher Ausdrücke besteht, zo zeigen sich die Schwächen namentlich immer da, wo der Text wörtlich, oder wenigstens möglichst genau wiedergegeben werden soll; so wird aus dem eleganten

De grâce, buvez à ma santé, Monsieur (180)

das unglaublich plumpe „Mein Herr, ſeyn ſie ſo gütig, und trinken ſie meine Geſundheit;" ebenso schwerfällig wirkt: „Habt ihr die Vorſichtigkeit gebraucht, mit meinem Schreiber zu ſprechen?"

(Avez-vous eu soin de voir mon sécrétaire? — 519).

Wenn einerseits zahlreiche französiche Relativsätze gewandt vermieden werden („c'est mon prisonnier qui s'échappe" (620): „mein Gefangener entwiſcht"), so ist auf der anderen Seite der unerklärliche Fall nicht selten, dass sie ohne Not eingeführt werden, wo sie nicht einmal im Französischen stehen; so bei Vers 556f.:

dans notre salle basse, tout auprès de la cave

„in unſrem tiefſten Saal . . . . welcher dicht neben dem Keller iſt".

Schimpfwörter sind natürlich meistens um ein gut Teil kräftiger angewandt als bei Racine; aus „bête" (563) wird „Rindvieh", aus „bâtard" (549) „Hurkind" usw.

Die in Hänsgens Plaidoyer, das er sich souffiieren lässt und fortwährend falsch versteht, so zahlreich angewandten Wortspielereien (Persans-Serpans, Romains-Lorrains) sind in den deutschen Nachahmungen (z. B. „Perſer-Pfälzer") meist schlecht gelungen; besser ist „Römer-Krämer". Auch mit anderen derartigen Experimenten hat der Uebersetzer wenig Glück; Vers 723 z. B. begründet Dandin die Ablehnung der Zeugen, als welche Petit Jean die abgebissenen Füsse und den Kopf des von Leanders Hund gestohlenen Kapauns beibringt, damit, dass der Kapaun aus Maine gewesen wäre; möglicherweise waren die Bewohner des Departements Maine dafür bekannt, dass sie es mit der Wahrheit, insbesondere vor

dem Richter, nicht genau nahmen; für ein deutsches Publikum erschien aber eine andere Begründung notwendig, und so verfällt unser Uebersetzer auf den gewagten Einfall, Dandin diese Zeugen durch den Hinweis darauf ablehnen zu lassen, dass Kapaune kastriert sind.

Auf Vertrautheit mit französischen Verhältnissen lässt vielleicht die allein richtige Uebersetzung von Vers 12 (J'étois un franc portier de comédie) durch „ich war so dreist, als ein Thürhüter in der Komödie" schliessen; und dass der Uebersetzer zu den an Bildung höchststehenden Kreisen gehörte, geht aus dem Verständnis der in der Gerichtsscene so zahlreichen lateinischen und griechischen Citate hervor, wie wir aus der gewandten Anwendung vieler juristischer termini technici vielleicht auf seinen Beruf raten dürfen; allerdings kommt auch in einzelnen kurzen Sätzen eine derartige Häufung von solchen Ausdrücken vor (z. B. Vers 214: „mon chicanneur s'oppose à l'éxécution" — „mein Chikanenmacher ist Contumax bei der Execution"), dass es in Zweifel bleiben muss, ob dort die Wiedergabe eine Folge der Verlegenheit ist, oder ob solche Wendungen tatsächlich in der Gerichtssprache üblich waren, in dem angeführten Falle z. B. bei der Einlegung einer Berufung.

Von Aufführungen ist nichts bekannt, doch spielte jedenfalls Schönemann die *Rechtenden*, da sie ja in die Schaubühne aufgenommen sind.

9. Mislers Andromacha.

JOHANN HARTMANN MISLER entstammte einer alten hessischen Familie, die neben tüchtigen Kaufleuten eine ganze Anzahl namhafter Juristen und Theologen hervorgebracht hat. Der 1698 verstorbene Superintendent M. zu Verden, ein direkter Nachkomme einer Schwester Melanchthons, unter dem Namen „der Deutschgesinnete" Mitglied von Zesens Deutschgesinnter Genossenschaft, und darin derselben Zunft wie Schelhammer angehörend, war der Grossvater unseres Uebersetzers. Dieser selbst wurde am 22. März 1724 in Hamburg geboren als Sohn des Archidiaconus zu St. Nicolai. Er studierte Rechtswissen-

schaft und promovierte 1752 zu Giessen. Dann wurde er Advokat in Hamburg und 1756 Aktuar des Aemter-Gerichts. Im gleichen Jahr verheiratete er sich mit der Tochter des Senators Hinsche; er starb am 9. November 1807. Ueber seine litterarische Tätigkeit im Allgemeinen ist nichts bekannt.

Das mir vorliegende Exemplar der *Andromacha* trägt den Titel:

Andromacha | ein | Trauerspiel | in fünf Handlungen | aus dem Französischen | des Herrn Racine. | (Vignette) | Im Jahr 1751 72 S. 8° (Herzogl. Bibl. Wolfenbüttel.)

Trotz der Jahreszahl 1751, die ich deshalb für gefälscht halte, ist die Uebersetzung jedenfalls als Nachdruck aus Band VI der Schönemannschen Schaubühne anzusprechen; sie gleicht in Ausstattung, Druck, Format, Papier, kurz in allen Aeusserlichkeiten der oben besprochenen Uebersetzung der *Plaideurs*.

Dem Titel folgt die „Nachricht des Uebersetzers", die ich wegen ihrer im Gegensatz zu andern derartigen Vorreden so ansprechenden Bescheidenheit unverkürzt hierhersetze: „Man wird mir zu gute halten, dass vornehmlich in den ersten Handlungen, einige Stellen meiner deutschen Andromacha kürzer, andre länger, als in dem französischen Original gerathen sind. Die Ausbesserung eines Stückes, welches ich bereits vor zehn Jahren, und folglich in meiner poetischen Jugend übersetzet hatte, war mir unmöglich, ohne in diesen Fehler zu fallen. Dennoch schmeichle ich mir, hierdurch die Schönheit des ganzen Stückes nicht allerdings verdorben zu haben, und der billige Zuschauer wird vielleicht zufriedener seyn, die Andromacha auch in dieser mittelmässigen Gestalt, vorgestellt zu sehen, als ein so rührendes Trauerspiel auf der deutschen Bühne gar nicht zu kennen. J. H. Misler."

Ein am Schluss des Bändchens angefügtes Druckfehlerverzeichnis, „der Orthographischen Fehler zu geschweigen," hat es mit seiner Aufgabe nicht sehr genau genommen.

Keine der übrigen Uebersetzungen weist so grosse Verschiedenheiten inbetreff der sprachlichen und metrischen Gewandtheit, sowie der dichterischen Vollendung auf, wie diese; erfreulicherweise sind die Fälle selten, in denen die Arbeit

des 17jährigen, (die allerdings der 27jährige besserte), erheblich unter dem Durchschnitt der Zeitgenossen bleibt; häufig dagegen steht er höher. Die volle Höhe seines Könnens erreicht er in der Unterredung zwischen Orest und Pyrrhus im I. Akt, in der Erzählung Orests von der Vermählung des Pyrrhus mit Andromacha, und in der Wahnsinnsscene; gegen diese Partien stehen allerdings andere erheblich zurück, so die Schlussscene des IV. Aktes und der Anfang des V. mit Hermionens Monolog.

Manche Stellen geben das Original sehr ungenau wieder, einige sind sogar vielleicht syntaktisch falsch verstanden, jedenfalls zu frei übersetzt. Misler liebt es besonders, die Reihenfolge zweier im Reim gebundener Verse umzukehren wie z. B. Vers 7 f. zeigt:

> Du würdst an Pyrrhus Hof mir wiederum geschenkt,
> Seitdem mich dein Verlust sechs Monat lang gekränkt.
> (Qu'après plus de six mois que je t'avois perdu,
> A la cour de Pyrrhus tu me serois rendu?)

Mit seltener Gewandtheit findet er sich mit den Schwierigkeiten des Alexandriners ab; nur in vereinzelten Fällen ist er auf die Anwendung von Flickwörtern angewiesen, und ganz ungeschickt behilft er sich nur ein einziges Mal:

> So bad ich noch annoch in mein und ihrem Blut.
> (Dans leur sang, dans le mien, il faut que je me noie — 1622).

Mehr Schwierigkeit als das Versmass hat Misler der Reim bereitet; diesem zuliebe kommen häufig ungeschickte Ausdrücke vor, wie „frechheitsvoll", ein Wort, das er nie innerhalb des Verses anwenden würde; ähnlich:

> Dem Himmel sey gedankt, der stets mir Hindrung machte,
> (J'en rends grâces au ciel, qui m' 'arrêtant sans cesse, . . . 9.)

Hierher gehört auch wohl die Abneigung, dem Original da zu folgen, wo Racine den Wechsel der Rede mitten in den Vers gelegt hat; dies wird durch Anfügung eines gleichgiltigen Zusatzes, auch durch doppelte Wiedergabe eines Gedankens, oder durch ähnliche Mittel vermieden. Verdoppelung des Gedankens, um den Vers zu füllen, kommt übrigens auch sonst vor, z. B.

Mich selbst hab ich getäuscht, mich selbst ins Netz gezogen.
(Je me trompois moi-même . . . . . 37.)

Glücklicherweise vereinzelt steht ein grober Verstoss gegen die Grammatik: „Meine Mutter sah . . . . zwanzig Fürsten Blut . . . . die Erde färben.“

Direkt falschen Uebersetzungen begegnen wir nicht, dagegen kommt es vor, dass ein wahrscheinlich richtig verstandener Ausdruck durch allzu flüchtige Erledigung vernachlässigt wird, wodurch dann im Zusammenhang die ganze Entsprechung untauglich wird, z. B. bei Vers 887:

(Quel mépris la cruelle attache à ses refus)
Wie spröde hat sie nicht mein Bitten abgeschlagen.

„mépris“ und „spröde“ sind Begriffe, die gewöhnlich wenig und hier nichts miteinander zu tun haben.

Als Beispiel für die Verkürzungen und Erweiterungen, auf die der Verfasser in der Vorrede selbst aufmerksam macht, mögen Vers 61f. und die entsprechende Stelle bei Misler dienen:

J'y courus. Je pensai que la guerre et la gloire
De soins plus importants rempliroient ma mémoire.

Ich eilte schnell dahin, und freute mich und dachte:
Nichts als die Ruhmbegier, nichts als der Krieg allein
Nähm jetzo mein Gemüt mit grössern Sorgen ein.

Dies geht sogar zuweilen so weit, dass ganze Verse eingeschoben werden, um den Gedanken des vorhergehenden Verses breiter zu entwickeln, manchmal sogar, um den Inhalt nur eines einzigen Racineschen Wortes nach jeder Richtung hin zu erschöpfen. Verkürzungen sind seltener; doch bleiben u. a. Vers 71 f. ganz unübersetzt, und auch an manchen Stellen wichtige Teile von Versen.

Trotz dieser grossen Willkür, die sich in der eben berührten Art und Weise, mit dem Original umzuspringen, ausspricht, bildet die *Andromacha* eine der erfreulichsten Erscheinungen in der Reihe unserer Uebersetzungen. Neben Witters *Mithridates* hat sie sich am längsten auf der Bühne gehalten, denn noch Seyler führte sie am 4. Januar und 28. Februar 1770 unter Ekhofs Mitwirkung in Hannover auf.

Die erste bezeugte französische Vorstellung der *Andromaque* fand (nach E. Mentzel) am 17. April 1742 durch Gherardis Truppe in Frankfurt a. M. statt: „Andromague, ein Trauer-Spiel des Herrn Racine.“ Mislers Uebersetzung brachte dann Schönemann zuerst 1751 in Schwerin und 1752 in Hamburg als erste tragische Novität seit langer Zeit; sie fand auch im VI. Bande seiner Schaubühne (1752) Aufnahme. Am 8. Oktober dieses Jahres sollte die erste Wiederholung stattfinden, aber der Magistrat verbot das weitere Spielen in dem baufälligen Hause (Schütze); späterhin gehörte die *Andromacha* zu den bevorzugtesten Stücken seines Repertoires, er eröffnete z. B. im folgenden Jahre seine Hamburger Spielzeit damit, und noch 1756, als er mit Ekhofs treuer Unterstützung gegen den Verfall seiner Truppe ankämpfte, hielt sie sich noch mit am besten im Spielplan. Demgegenüber ist es zweifelhaft, ob wir es mit einer Aufführung unserer *Andromacha* zu tun haben, wenn der Zettel der „Chur-Bayerischen Hof-Acteurs“ (Wallerottys Truppe) zu Frankfurt a. M. für den 23. September 1755 „ein aus der Trojanischen Geschichte genommenes Haupt- und Staats-Schau-Spiel, genannt: Der tapfere und grossmühtige Geld-Herr PYRRHUS, Und Die mit Hoheit und Kinder-Liebe streitende Königin ANDROMACHA“ verspricht. (Mentzel)

Nach Gottscheds Sturz.

Die sieben Einzelübersetzungen und die Gesamtübersetzung, die uns im Folgenden noch beschäftigen sollen, finden hier nur darum eine äusserlich abgesonderte Würdigung, weil sie in keiner nachweisbaren oder auch nur zu vermutenden Beziehung zu Gottsched stehen; nur Hudemanns *Athalia* hätte, nach Massgabe des Druckjahres und der litterarischen Eigenart vielleicht noch ins vorige Kapitel mit einbezogen werden können. Ein Fortschritt, eine Weiterentwicklung zu einer wertvolleren Kunstform lässt sich, mit allem Vorbehalt und vielen Einschränkungen, nur an Eschenburgs *Esther* erkennen: so können diese späteren Uebertragungen auch nicht mehr als Repräsentanten einer befruchtenden

Einwirkung Racines auf unsere dramatische Litteratur angesprochen werden; als eine solche, natürlich im Zusammenhang mit dem von den übrigen grossen Franzosen ausgehenden Einfluss, lässt sich nur die ziemlich abgeschlossene Entwicklung bezeichnen, die wir Gottscheds Theaterreform nennen. Dass dessen litterarische Niederlage mit ihren sonstigen gewichtigen Folgen für die in unserem Zusammenhang interessanten Strömungen ohne nennenswerten Bedeutung geblieben war, zeigte ja schon ein flüchtiger Ueberblick über seine späteren Beziehungen zur Bühne und ihren hervorragendsten Vertretern. Und dass andrerseits der Sieg von Gottscheds Bestrebungen um die Mitte des Jahrhunderts eine abgeschlossene Tatsache war, sofern man innerhalb geistiger Entwicklungen einer und derselben Menschengeneration überhaupt davon reden kann, dass eine neue Theorie über hartnäckig festgehaltene entgegengesetzte Tendenzen gesiegt hätte, das geht, wie aus vielen andern erhaltenen Zeugnissen aus jener Zeit, auch aus einer bemerkenswerten Stelle von Adam G. Uhlichs *Vermischten Neuesten Briefen* (II Bde. Frankfurt und Leipzig, 1756) hervor. „Die wenige Verbesserung unseres deutschen Theaters", heisst es dort (II. 27), „haben wir lediglich denen Franzosen zu verdanken. Deren Schauspiele waren, so zu reden, schon mannbar, als die unsrige noch in der Kindheit lagen; und zu den Zeiten, da Corneille und Racine alles zur Bewunderung trieb, was Geschmack und Vernunfft besass, sahe man auf unsern Bühnen nichts als tolle Mischmasche, übernatürliche Zaubereyen, Mord- und Staatsactionen u. d. g., denen man kühnlich den Titel von Schauspielen beylegte. Endlich aber heiterte sich auch unser Geschmack auf. Wir fanden nach gerade, dass die Schauspiele unserer Nachbarn vernünftiger waren, als die unsrige; und zuletzt sind wir auf die Bahn gekommen, die uns zur Vollkommenheit führen kann, wenn wir uns den Verstand zu unserem Geleitsmanne behalten." Die Erfüllung dieses Prophetenwortes liess kaum länger als ein Jahrzehnt auf sich warten; 1768 erschien die Hamburgische Dramaturgie; aber es war doch mehr als kühn, es angesichts einer dichterischen Produktion auszusprechen,

deren Wert sich im Durchschnitt nicht über den unserer Uebersetzungen erhob.

1. Hudemanns Athalia, 1753 u. Iphigenia, 1767.

Schon Gervinus hat nachdrücklich darauf hingewiesen, dass der Zug religiöser Empfindsamkeit, den der tiefe Eindruck von Klopstocks Messias dem ganzen Zeitalter verliehen hatte, allenthalben das Bedürfnis nach poetischem Ausdruck wachrief; biblische Stoffe beschäftigten in jenen Jahren eine grosse Anzahl von Dichtern, und zu diesen gehört auch der uns bereits durch seine *Phädra* bekannte Hudemann, den ja schon von vornherein seine frommen Neigungen für solche Motive empfänglich machen mussten: im Jahre 1753 erschien von ihm

JESABEL | und | ATHALJA. | Zwey Trauerspiele. | Jenes hat selbst verfertiget, | dieses aber aus dem Französischen | des berühmten RACJNE | übersetzet | D. Ludwig Friedrich Hudemann, der Königl. deutschen Gesellschaft in Greifswald, | und der deutschen Gesellschaft in Leipzig | Mitglied. | (Vignette) | Rostock und Wißmar | bey Joh. Andreas Berger und Jacob Bödner. | 1753.

(VIII) + 168 S. 8° (Univbbl. Kiel; Stadtbibl. Hamburg; am Ende: Wittenberg | mit Joh. Friedrich Schlomachs Schriften.)

Die *Athalia* beginnt S. 73; die Personen sind genau nach Racine gegeben. Den Hauptinhalt der „Vorrede“ bilden die Bemerkungen zu *Jesabel*; dann heisst es weiter: „Was soll ich aber von der Athalia des vortrefflichen Racine sagen, davon ich hier die Uebersetzung liefere? Ich würde dem Geschmack und der Einsicht geübter Kenner poetischer Schönheiten sehr wenig zutrauen müssen, wenn ich glaubte dass es nötig sey in dieser Vorrede ein solches Meisterstück ihnen mit prächtigen Worten anzupreisen. Ich will nichts weiter als dieses anführen, dass ich gewünschet habe, diese Uebersetzung theils so majestätisch und nachdrücklich, theils so ungezwungen, als es mir immer möglich gewesen, ans Licht zu stellen; daher nicht nur diese Uebersetzung sehr frey verfertiget, sondern auch, in das lange trochaische Silbenmass mit ungetrennten Reimen, eingekleidet habe.“

Die Einführung des neuen Versmasses hätte in gewissem Sinne einen Fortschritt bedeuten können; mit dem Alexandriner hatte ja Hudemann selbst die denkbar schlimmsten Erfahrungen gemacht; aber schon die Wahl, die er getroffen, war eine wenig glückliche: es war der von Opitz neubelebte, aber schon von Platen nur noch zu komischen Zwecken benützte trochäische Oktonar, und zwar fehlte abwechselnd bei einem Verspaar die Kürze vor der Cäsur, beim andern die am Versende; die getragene Feierlichkeit im Verein mit dem weiten Rahmen dieses Metrums öffnete der breiten Geschwätzigkeit jedes nicht ausserordentlich Begabten Tür und Tor. Hudemanns Verse verflachen denn auch stellenweise zu einem einschläfernd monotonen Geleier, und andrerseits verstand er es nicht im Geringsten, aus den rhythmischen Vorzügen Nutzen zu ziehen. Fast in gleichem Masse wie früher bedarf es einer Flut von eingeflickten Wörtern und Silben, fast ebenso häufig giebt er Gedanken in doppelter Fassung, um Verse zu füllen; andererseits braucht er zwei oder mehr Verse um dasselbe zu sagen, was Racine in einem einzigen gab, und trotz all diesen Hilfsmitteln und Freiheiten gelingt es ihm nur selten, die Einzelgedanken einigermassen getreu zu fassen. Verstümmelte Worte, wie „gnug", „geschmiedt", „verödt", „schändt", „verpfändt", verunstalten fast jede Zeile. Abners Ausruf „Grand Dieu!" (507) wird, im Gegensatz zu jenen gewaltsamen Verkürzungen, zu einem ganzen Vers auseinandergezogen:

> Großer Gott, wie blitzt dein Rächen in der schrecklichsten Gewalt!

oder aus einem Vers werden zwei:

> La foi qui n'agite point, est-ce une foi sincère? (71)
>
> Ist ein Glaube, der im Dunkeln seine Kraft verschlossen hält,
> Ein rechtschafner zu benahmen, da er nicht sich würkend stellt?

ja, es werden sogar mit augenscheinlicher Absicht falsche Formen angewandt, wenn dabei eine Silbe gewonnen werden kann, wie:

> Denn sie . . . .
> . . . . taucht in geweihtem Blute wol am besten ihre Hand.

Die biblischen Namen werden je nach Bedarf betont; so steht Okósias neben Okosías, Elíakim neben Eliákim; wenn Hudemann sich gar nicht anders zu helfen weiss, legt er auch eine ganz ausgesprochen betonte Silbe auf eine Senkung; so kommt der Vers vor:

Hier erstaunete die Menge, und floh als vom Blitz geregt.

„und" fasst er also als Länge, „floh" als Kürze.

Nur ganz selten ist ihm eine neben ihrer Freiheit auch treffende Wiedergabe gelungen, wie die von Vers 26:

Glaubest du dem wahren Gott ungestrafet dich zu weihen?
(Pensez-vous être saint et juste impunément?)

viel häufiger wirkt er, wenigstens für unser heutiges Gefühl, komisch, wie:

Ach wir hofften voller Sehnsucht, und erwarteten mit Recht,
Daß uns einen Königshaufen jenes würdige Geschlecht
Unverrückt erzielen würd.
(Hélas, nous espérions, que de leur race heureuse
Devoit sortir de rois une suite nombreuse. — 131f.)

Um eine starke Zuneigung zu bezeichnen, sind wiederholt die Worte „Brunst" und „brünstig" verwendet, einmal (617) sogar um das Gefühl der Mutterliebe zu bezeichnen.

Feinheiten in der Uebertragung dürfen wir bei Hudemann natürlich gar nicht erwarten; so giebt er z. B. in dem Kreuzverhör, das Joas vor seiner Grossmutter zu bestehen hat, den Vers 643:

Athalie: Qui vous mit dans ce temple?
Joas: Une femme inconnue.

folgendermassen wieder:

. . . . Ath.: Wer hub dich in diese Wohnung?
Joas: Ein mir unbekannter Arm.

dabei entgeht es ihm vollständig, dass gerade das Wort „femme", das Racine ausdrücklich wählte, Athalies Verdacht auf die richtige Spur zu leiten geeignet ist.

Gerade in solchen lebhaften Scenen übrigens ist die wortreiche, breit ausholende Uebersetzung wenig am Platze; viel zu schleppend ist z. B. folgende Stelle aus der Scene, in der Josabeth der Königin die beiden Knaben vorführt (Vers 622 ff.):

Athalie: . . . . Épouse de Joad, est-ce là votre fils?
Josabeth: Qui? Lui, Madame?
Athalie: Lui.
Josabeth: Je ne suis point sa mère,
Voilà mon fils.

A. Josabeth, ist dies dein Sohn?
J. Welcher?
A. Ich bezeichne diesen.
J. Nein, das Kind, darauf dein Arm itzt, o Königin gewiesen
Stammet nicht aus meinem Schooße. Jener aber ist mein Ki

In den Chören herrschen jambische Metra vor, do finden sich auch viele trochäische, aber in geringerem U fang als im Text; die Verse sind paarweise durch den Re gebunden; die Uebersetzung ist hier noch viel freier als Dialog, namentlich oft noch breiter, z. B. Vers 351 ff.:

D'un joug cruel il sauva nos aïeux,
Les nourrit au désert d'un pain délicieux.
Il nous donne ses lois, il se donne lui-même.
Pour tant de biens, il commande qu'on l'aime.

Er brach das Joch der hartgedruckten Väter,
Er stürzete derselben Untertreter.
Ein reines Himmelsbrodt mußt ihre Speise seyn,
Als sich ihr Fuß auf öden Wegen streckte.
O Wunder, die er uns entdeckte!
Er wollt uns sein Gesetz, und mit ihm, selbst sich, weihn.
Für dieses Gut heischt er die Lieb allein.

oder der Schlusschor des IV. Akts; er beginnt:

Partez, enfants d'Aaron, partez
Jamais plus illustre querelle
De vos aïeux n'arma le zèle.
Partez, enfants d'Aaron, partez
C'est votre roi, c'est Dieu pour qui vous combattez.

Zieht, Kinder Aarons, in den Streit!
Kein Kampf von größerer Wichtigkeit
Ist euern Vätern eh erschienen.
Mit Recht muß er zum schönsten Reiz euch dienen.
Zieht, Kinder Aarons, in den Streit!
Es stammt aus ihm für Euch das Siegen.
Wie muß vor Euch der stolze Feind sich schmiegen,
Da ihr selbst eurem Gott Muth, Geist und Glieder weiht.

Hudemanns Uebertragung der *Iphigenia* lasse ich hier gleich folgen, obwohl sie erst viel später gedruckt wurde; der Titel ist:

D. Ludewig Friedrich | Hudemanns | der leipzigischen und greifswaldischen Königlichen, und der | königlichen deutschen Gesellschaft in Göttingen | Ehrenmitgliedes | **Zwey Trauerspiele** | **I** | Uebersetzung | der | Iphigenia | des Herrn Racine | **II** | das Schicksal | der Tochter Jephthah | von ihm selbst verfertiget | Bützow und Wismar | bey Joh. Andr. Berger und Joh. Jac. Boedner | 1767

240 S. 8° (Univ.-Bibl. Kiel; auch Stadtbibl. Hamburg.) Auf den ersten Seiten eine Widmung an die Herzogin von Schleswig-Holstein etc. Ulrica Friederica Wilhelmina, mit den üblichen unterwürfigen Wendungen.

Ueber seine Absicht mit der *Iphigenia* und deren innere Beziehungen zu dem mitabgedruckten Originalstücke spricht er ausführlich in der Vorrede (S. 7—10): „Ich würde nie den Vorsatz gefasst haben, das racinische Trauerspiel, Iphigenia, von mir deutsch aufgesetzt ans Licht zu stellen, wenn ich nicht bey dieser Uebersetzung mein Augenmerk blos darauf gerichtet hätte, durch ein von mir selbst verfertigtes, und mit dieser Uebersetzung vergesellschaftetes Trauerspiel, die Vorzüge der christlichen Moral vor der heydnischen Sittenlehre, in ihr reizendes Licht zu setzen. Denn, wiewohl die Erfindung der Iphigenia überaus sinnreich, die Einrichtung derselben vortrefflich, und die Ausführung sehr geschickt und lebhaft gerathen, auch dasselbe mit den schönsten Gedanken und Redensarten durch und durch angefüllet ist; daher es auch, (wenn man allein hierauf seine Absichten richtet,) den besten Trauerspielen beygezählet zu werden, verdienet; so herrschen jedoch in derselben die strafbaren Laster des Ehrgeitzes, des Zorns, der feindseligen Erbitterung, und der fleischlichen Liebe, dergestalt, dass ein lasterhafter Zuschauer und Leser in dem racinischen Trauerspiele den reichsten Zunder und die beste Nahrung seiner thörichten Neigungen und Begierden, ein wahrhaftig christliches Gemüt aber, wenn es in der theuren Gnade wohlgegründet ist, und, dieselbe, nach den von Gott

geschenkten Kräften, sorgfältig zu bewahren und treu anzuwenden suchet, einen innigen Eckel und Abscheu nothwendig daraus empfinden muss; so, wie hingegen ein blos durch gute Rührungen der zuvorkommenden Gnade erwecktes, und also noch nicht im eigentlichsten Verstande zu Gott bekehrtes, Herz Gefahr läuft, durch die lebhafte Abschilderung solcher Laster, darüber die feinste Schminke gestrichen worden, unter die völlige Herrschaft des fleischlichen Sinnes wieder hingerissen zu werden.

Man halte nun meine Sehmah gegen die Iphigenia des Herrn Racine, den Agamamnon gegen Jephthah, die Chavah gegen Clytemnestra, den Hezron gegen den Achilles; so wird man genugsam die hohen Vorzüge der vom Geiste Gottes gewürkten Sittenlehre, von der Moral eines blos natürlichen und fleischlich gesinneten Menschen, einsehen können. Denn in jener erscheinet die Tugend in ihrer wahren Gestalt, hohen Kraft, reizenden Einfalt, und ungeschminkten Schönheit, so, wie in dieser die vorgestellten Tugenden nichts, als gefirniste Laster zu benennen sind. Vielleicht gelingt mir einmal der redliche Wunsch meines Herzens, welcher bisher die Triebfeder meiner tragischen Entwürfe gewesen. Vielleicht erweckt der Herr einmal diesen oder jenen gottseligen Regenten, der an dieser meiner, ob zwar sehr unvollkommenen, dennoch aus einer rechtschaffenen Gesinnung herfliessenden, Arbeit einigen Geschmack gewinnet, und, sie, zur Ehre des göttlichen Nahmens, und zum wahren Nutzen seiner Unterthanen, auf die Schaubühne zu bringen, befiehlet."

Dem Geist dieser Vorrede entspricht auch eine Anmerkung unter dem Text, zur Scene I, 2, wo mit so hinreissendem Feuer Achills Kampfbegier geschildert ist; sie lautet: „Alle diese Aussprüche des ehrsüchtigen und brausenden Achilles kommen zwar sehr wohl mit dem vom Homerus ihm beygelegten Charakter, aber gar nicht mit der Vernunft und der blos natürlichen Tugend eines Heyden, überein; ja, sie sind im Grunde, selbst nach dem Urtheil der unerleuchteten Vernunft, h ö c h s t t h ö r i c h t u n d g o t t l o s. Hätte nicht der sonst so scharfsinnige Racine, z u m N u t z e n d e r G e m ü t h s a r t s e i n e r Z u s c h a u e r, den

Achilles etwas weniger achillisch bilden sollen?" Im Schluss der Vorrede entschuldigt Hudemann dann noch die Freiheit seiner Uebersetzung und bezüglich der *Tochter Jephthahs* eine Abweichung von der Ueberlieferung der Bibel.

Im Personenverzeichnis hat er nicht unterlassen, zu erklären, dass unter den griechischen Fürsten „Agamemnon das Haupt ist." Das Versmass ist wieder die trochäische Langzeile; doch zeigt auch nach dem langen Zeitraum von vierzehn Jahren Hudemanns dichterische Fertigkeit keinen wesentlichen Fortschritt; wieder finden sich in Hülle und Fülle Formen wie „gründt", „entzündt", „empfindt", „gnug", „zerschneidt", „redt" (als Reim auf „empfäht"), „bildte", sogar „fochte" und „hielte"; ferner nichtssagende Zusätze, wie „in scharfen Zügen", „seinem hohen Feuer" und andere. Mit manchen Worten, die Hudemann besonders zu lieben scheint (namentlich mit „hold"), wird geradezu Missbrauch getrieben. Von Calchas

. . . . . deßen tiefe Sinnen
Stets mit Worten trächtig gehn, die aus dem Olympos rinnen,

heisst es auch einmal, er „trabt in ihrem (Iphigeniens) Blut." Vers 2

(Viens, reconnois la voix qui frappe ton oreille!)

wird schwulstig wiedergegeben durch:

Auf! es sey zu deinem Ohr nicht umsonst mein Ton gestrecket.

Auch das schon aus der *Athalia* bekannte unglückliche Wort „schränken" fehlt nicht:

Darf in Aulis nicht der Schlaf dich und mich noch etwas schränken?
(Vos yeux seuls et les miens sont ouverts dans l'Aulide — 6).

Wiederholt giebt auch der Uebersetzer zwei Lesarten zur gefälligen Auswahl, die sich aber bezeichnenderweise auch inhaltlich nicht decken; Vers 1526

Qu'ils viennent vous chercher sous les tentes d'Achille!

wird z. B. übersetzt:

Hierher strebe der Verfolger wilder Sinn und frecher Lauf,
Und such in Achillens Zelte dich { wenn er es waget / in vollem Unmuth } auf!

Die Stelle in der Schlussscene, deren Worte Gottsched für das Verständnis seines Publikums nicht genügt haben, gibt er besonders geschmacklos wieder:

Doch sie steht **entbunden** da,
Wo selbst Agamemnon jauchzt, und Achilles triumphieret,
Schärfe deinen Geist und **Fuß**, **daß** dein **Glanz bald jene** zieret
Die dein Daseyn sehnlichst wünschen. Auf, das Band sey schnell geschürzt,
Das die **Regungen** der Tochter mit der **schönsten Anmuth** würzt!
(Des mains d' Agamemnon venez la recevoir.
Venez. Achille et lui, brûlants de vous revoir.
Madame, et désormais tous deux d' intelligence,
Sont prêts à confirmer leur auguste alliance — 1791 ff.)

Eine Reihe von anderen Stellen ist immerhin ganz erträglich ausgefallen; zu diesen wenigen gehört die zweite Scene des V. Akts, mit folgenden Versen:

Ach! die mir zu strengen Götter binden meines Lebens Licht
An die treugesinnte Regung eines solchen Helden nicht,
Den mein Herz voll Ehrfurcht schätzt! Unser Trieb hat uns berückt,
Da ihn selbst die Schickung nicht durch den hohen Schluß beglückt.
Selbst die Erndte deines Lorbeers sprosset dir aus meinem Tod,
Welchen, nach der Götter Wille, Calchas Stimme klar geboth.

Der Schluss scheint mehr unter grosser Flüchtigkeit, als Ungeschicklichkeit gelitten zu haben.

Die *Iphigenia* hat ihrem Uebersetzer sehr bittere Worte der zeitgenössischen Kritik eingetragen; so schreibt ein Korrespondent F. in Klotz' *Deutscher Bibliothek der schönen Wissenschaften* (Bd. I, 3. Stück, Halle 1768, S. 182 ff.): „Das ist ein dramatischer Dichter von besonderer Art! Er redet von der Gnade, von bekehrten Herzen, von den hohen Vorzügen der vom Geiste GOttes gewürckten Sittenlehre, und er will seinen Werken durch übernatürliche Mittel Beyfall zuwegebringen." Das bezieht sich natürlich auf die frommen Hoffnungen, die Hudemann in der Vorrede auf „diesen oder jenen Gottseeligen Regenten" setzt. „Was doch ein schlechter Dichter für Forderungen thun kann! Der Himmel soll sich so gar für seine elenden Reime interessieren, und Wunderwerke thun. Freilich wäre ein Wunderwerk nöthig, wenn jemand Geschmack an solchen Tragoedien finden sollte. — Und ein Land soll Nutzen von der Vorstellung dieses Schauspiels

haben — Ein grosser Nutzen, wenn vernünftige Leute einige Stunden gähnen, oder sich ärgern müssten, und ein paar alte Weiber dem gottseeligen Verfasser Seegen und Beyfall zumurmelten!" — Dann wird mit schneidendem Hohn über Hudemanns Auslassungen inbetreff von Racines Moral abgeurteilt. „Da haben wir doch eine schlechte Schutzschrift für alle elende Scribenten, und zugleich eine vortrefliche Probe von des Verfassers Einsicht in die Regeln des Drama! Hat man jemahls so verwirrete und thörichte Begriffe in einer seltsamern Sprache vorgetragen gehört!" . . . „Von der Uebersetzung des Racine sage ich gar nichts. Wer es mir nicht glauben will, dass man nicht über eine halbe Stunde davon lesen kann, der soll zur Strafe seines Unglaubens selbst den Versuch machen. Doch auch sie ist für uns irdische Seelen ohnstreitig nicht verfertiget:

Ein eitler Sinn vernimmt nicht dieses holde Sprechen,
Der kann allein der Sprache Siegel brechen,
Der tief im Geist mit seinem Schöpffer redt,
Und aus der Gottheit Schooss die Deutungen empfäht,
Die Ruh und ächte Lust in seinem Innern würcken,
Obgleich die Sinnen ihm noch hier die Kraft bezirken.

Herr Hudemann, der schon mehrmahlen sich als ein Schriftsteller gezeigt hat, kann freylich nicht durch die Regeln der Critik und des Geschmacks gebessert werden. Aber ein Mann, der mit einer so heiligen Mine spricht, sollte doch auch überlegen, dass es unter die unerkannten Sünden gehöre, wenn man so vieles Papier verderbt, wenn man seine Zeit so übel anwendet, und statt mit seinen Händen etwas gutes zu schaffen, so erbärmliche Verse niederschreibt."

Ebenso rücksichtslos, nur kürzer angebunden, verfährt mit Hudemann der Korrespondent von Nicolais *Allgemeiner Deutscher Bibliothek* vom Jahr 1770 (Bd. XII. S. 287), der Jurist C. Ebel in Celle; er macht ihm natürlich auch den Vorwurf, dass er „durch das Schicksal der Tochter des Jephta mit Racinen wetteifern wollte", und frägt ihn mit seinen eigenen Worten:

„O widersinniges und ungeheures Regen!
Wer weis von dir den Grund mir deutlich darzulegen?

und man konnte", meint Ebel, „ebenfalls mit seinen eigenen Worten antworten:

Hievon ist nichts der Grund, als das verkehrte Herz,
Das sich vor Freude kühn in falscher Grosmuth blähet
Und durch den Gaukeldunst nach grösster Würde ringt."

2. Vier anonyme Prosa-Uebersetzungen.

Prosaische | Uebersetzungen | einiger | Trauerspiele | aus dem | Französischen | der Herrn | Racine und Gresset | (Vignette) | Leipzig, 1755 | bey Johann Michael Teubner

XII + 312 S. 8° (Kgl. Bibl. Berlin)

Ausser der Uebersetzung von Gressets *Eduard III.* enthält der Band die des *Mithridate* (59—118), der *Iphigénie* (119—186), der *Phèdre* (187—248) und des *Bajazet* (249—312).

Der anonyme Uebersetzer unterzeichnet die Vorrede mit C. und führt darin aus, dass seiner Ansicht nach in der Ode, besonders der geistlichen, in der Fabel, im Lehrgedicht die deutsche Produktion der französischen gleichwertig, vielleicht überlegen sei; beim grössten Optimismus müsste man aber die Ueberlegenheit der französischen Tragödie anerkennen. Rousseau und Lafontaine hätten in Deutschland vielleicht ihresgleichen, niemals aber Corneille und Racine. Das rechtfertige immer wieder neue Uebersetzungen; die vier Stücke Racines seien zwar schon übersetzt,*) aber nur in Versen,

*) Vom *Bajazet* ist mir keine Uebersetzung bekannt geworden; es kann hier höchstens angeführt werden, dass Joh. Elias Schlegel in der Vorrede zu seinen *Theatralischen Werken*, Kopenhagen 1747 (S. 13—18), (deren Hauptteil im 3. Bde. der Werke (1764; S. 213—240) unter dem Titel *Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele* abgedruckt ist,) die Verse 513—542 (II, 1, Scene zwischen Roxane und Bajazet), in zwei verschiedenen Fassungen übersetzt hat, einmal in gewandter und vornehmer Sprache, das andremal, indem er „eben diese Gedanken auf eine Art einkleidet, die der Majestät des Trauerspiels zuwider ist"; er erläutert dort am Unterschied der beiden Fassungen, was er in seinem Zusammenhang nachweisen will: für den unsrigen ist das Fragment von 33 Versen zu kurz, um ausführlichere Behandlung zu rechtfertigen. (Vgl. J. von Antoniewicz: Nachdruck von *J. E. Schlegels aesthetischen und dramaturgischen Schriften* in Nr. 26 der *Deutschen Litteraturdenkmale des 17. und 18. Jhds. Stuttgart 1887.*)

und solche verlangten vom Uebersetzer fast ebensoviel Fähigkeit wie der „Originalskribent“ besessen hätte, oder aber „das Original wird, wie das witzigste Compliment des Herrn, welches der Bediente nur halb, oder mit seinen Zusätzen bereichert, wieder hersagt, nicht mehr kenntlich seyn.“ Wie nur Pope den Homer in Versen übersetzen durfte, so hätte vielleicht allein Schlegel sich an Racine wagen dürfen; der Beifall, den bisherige Uebersetzer auf der Bühne gefunden hätten, beweise nichts, da er zunächst der Kunst der Darsteller zu verdanken sei; auch sei die Kritik in der Regel nicht ehrlich: „Ohne sie gelesen, oder wenigstens ohne sie verstanden zu haben, bewundert man nur allzuoft gewisse Schriftsteller unter den Alten und Neuen, deren Verdienste einmal entschieden sind, um nur nicht in den Verdacht zu kommen, als ob man sie nicht gelesen, oder nicht verstanden hätte“, ... aber „man gebe eines Corneille oder Racine übersetzte Stücke für Originale aus, und sie werden das gewöhnliche Schicksal deutscher Originale haben. Man wird einen halben Aufzug davon lesen, dabei gähnen und lachen, und sie weglegen. Dies alles würde gegenwärtige prosaische Uebersetzungen zureichend entschuldigen, wenn es auch das erstemal wäre, dass man es wagte, Verse in Prose zu übersetzen.“ Er erwägt nun, welche Vor- und Nachteile die Prosa für die Bühne bietet, und erwähnt zunächst die Vorliebe der Schauspieler für Verse, ein Zeugnis, das für uns darum interessant ist, weil wir wissen, dass noch nicht 30 Jahre früher Neubers in den ersten Jahren ihrer Prinzipalschaft mit der Abneigung der Schauspieler gegen die gebundene Rede zu kämpfen hatten. C. erkennt die Vorliebe für Verse als berechtigt an, weist aber auch darauf hin, dass ihre Deklamation so viele Gefahren berge, die bei der Prosa ausgeschlossen seien. Im Ganzen hält er jedenfalls die Einführung der Prosa durchaus für einen Fortschritt; bei aller Bescheidenheit glaubt er das konstatieren zu müssen, „weil es sonst noch unbedeutender seyn würde, sie (die Uebersetzungen) der Welt mitzuteilen“. Ausserdem aber könne der Schauspieler seine Stärke mehr auf die „Aktion“ konzentrieren. Im Zusammen-

hang mit dieser Erörterung lässt er einige Bemerkung eines Freundes einfliessen, der den Entwurf durchgeseh habe; sie sollen sich grösstenteils auf die Urteile eines gewis „G.“ (Gottsched?) gründen, nach dessen Ansicht in Pr übersetzte Trauerspiele gar nicht auf die Bühne passten: d „sie verlieren durch den Mangel der Harmonie, und ei gewissen gewagten Sprache, die nur der Poesie eigen ist, viel, als dass nicht oft manche Stelle, auch in einer gu Prose deklamatorisch werden sollte, die es im Verse nicht i Original und Uebersetzung sollten unter den gleichen Bedi ungen wirken können, das sei hier unmöglich; auch in vorliegenden Prosaübersetzung finde sich manche matte Z und Halbzeile, die, wenn sie schon im Original vorhan war, doch im Verse harmonisch mit unterliefe und so wen störend empfunden würde. „Ob aber gute prosaische Ue setzungen“, das giebt der Gesinnungsgenosse des geheim vollen „G.“ doch zu, „nicht allzeit mehr Beyfall auf der Bü hoffen können, als schlechte poetische, das ist eine ar Frage, die ich vielleicht allezeit bejahen werde.“

Nachdem C. noch die Bevorzugung des Anredepronom „Ihr“ vor „Du“ mit der Möglichkeit gerechtfertigt hat, Unterschied, den Racine selbst bei heftigen Affekten du die Anwendung von „tu“ statt „vous“ mache, nachahmen können, schliesst er die Vorrede mit der Mitteilung: „ Aufnahme dieses Bandes wird den Verleger und Ueberse bestimmen, ob sie auf diese Art fortfahren sollen, das Pu kum zu unterhalten.“

Die Personenverzeichnisse sind genau übersetzt, abgese davon, dass die Dienerin Phoedime (im *Mithridate*) „Phädi heisst und dass in „Phädra und Hippolyt“ (so lautet der geänderte Titel, wahrscheinlich nach dem Vorgehen Stüvens) Hippolyt, möglicherweise infolge einer Flüchtig des Druckes, als „des Theseus Sohn, von der Antiope, Kö der Amazonen“ bezeichnet wird; Racine hat „fils de Th et d' Antiope, reine des Amazones.“ Am Schluss j Stückes ist jeweils die Uebersetzung der betreffenden Pré angefügt.

Es ist auffallend, mit welcher Hartnäckigkeit der Ueber-
tzer überall da sich an den Wortlaut der Vorlage klammert,
o eine freiere Wiedergabe am Platze wäre, und wie er im
ıtgegengesetzten Fall davon abweicht; besonders ist der erste
all sehr häufig; die Prosaübersetzung war ja auch dazu ge-
gnet, einen — wie wir sehen werden, der fremden Sprache
cht ganz mächtigen — Uebersetzer leicht in diesen Fehler
erfallen zu lassen. Solche Stellen sind z. B.: „Allein, Arbat,
ist nicht ein Geheimnis von zween Tagen".

(Mais ce n'est point, Arbate, un secret de deux jours. — Mithr. 38)

ler: Xiphares nährt „den Römern einen Haß."

(Je conserve aux Romains une haine immortelle.)

Das vieldeutige „avoir" wird immer durch das farblose
haben" übersetzt, auch wo das Deutsche unbedingt eine klang-
ollere Entsprechung forderte; weiter führt ihn dieses Kleben
n Wortlaut zu Wendungen, die dem Sprachgebrauch nicht
ır fernstehen, die er vielmehr geradezu verbietet: so, wenn
. z. B. Phädras Anrufung der Sonne:

Noble et brillant auteur d'une triste famille

. . . .

Soleil!

nbedenklich übersetzt: „Edler und glänzender Stammvater
nes traurigen Geschlechts, ... Sonne!" oder wenn er sich
edankenlos an eine Stelle anschliesst, wo Racine selbst ein
ersehen untergelaufen ist: „so hatte ich kaum angefangen, zu
den, als ein Strom von Thränen, ohne mich beynahe zu
ören, mich unterbrach."

(A peine ai-je parlé, que, sans presque m'entendre,
Ses pleurs précipités ont coupés mes discours. — Bajazet 986 f.)

Hierher gehört auch die Beibehaltung der Participia, die
brigens schon in der Vorrede ausdrücklich verteidigt wird;
. meint dort, dass sie oft unvermeidlich seien, wenn man
ie Stärke des Originals erreichen wolle; natürlich wäre trotz-
em in den meisten Fällen Koordination oder irgend eine
ndere Lösung vorteilhafter, als z. B. Wendungen, wie diese:
ich kenne, im Serail erzogen, alle verborgenen Gänge desselben."

(Nourri dans le Serrail, j'en connois les détours. — Baj. 1424.)

Etwas weniger zahlreich sind die Beispiele für unnötiges, und darum unerlaubtes und verschlechterndes Abweichen vom Original; Vers 2 der *Iphigénie*

. . . . . . reconnois la voix qui frappe ton oreille

wird ganz unnötigerweise geändert in: „erkenne die Stimme, die deinen Schlaf unterbricht", worin doch sicher keine Verbesserung liegt; schon an falsche Uebersetzung grenzt die Freiheit der Wiedergabe in folgenden Versen (Iphig. 395 ff.):

Ne les contraignons point, Doris, retirons-nous;
Laissons-les dans les bras d'un père et d'un époux;
Et tandis qu'à l'envi leur amour se déploie,
Mettons en liberté ma tristesse et leur joie.

„Verlaß Aulis mit mir, Doris, damit wir ihnen nicht beschwerlich sind. Sie öffnen in den Armen eines Vaters und eines Gemahls ihr ganzes Herz der Liebe. Aber uns lasset Aulis fliehen, damit weder ihre Freude noch meine Traurigkeit, einigen Zwang fürchten dürfe."

Die Umwandlung einer Behauptung in eine rhetorische Frage, oder das Umgekehrte, oder ähnliche Willkürlichkeiten. gereichen der Uebersetzung, obgleich sie oft vorkommen, nur in wenigen Fällen zum Vorteil; in Fällen wie im folgenden ist allerdings nichts dagegen einzuwenden: „Muß noch Beschimpfung mit meinem Schmerz vereinigt werden?"

(Il faut qu'on joigne encor l'outrage à mes douleurs. — Mithr. 645).

Nicht sehr selten trifft man auf Stellen, wo das sprachliche Verständnis nicht ansgereicht zu haben scheint; so übersetzt C. die Regienotiz: „Mithridate, se levant" durch „Mithridat, hebt ihn auf;" möglicherweise hat er hier „le levant" statt „se levant" gelesen, denn Xiphares hat gerade eine eindringliche Bitte an seinen Vater gerichtet und man kann sich ihn auf den Knien liegend vorstellen; aber das Wort „lever" hätte Racine nie in dieser Bedeutung gebraucht. Genau der gegenteilige Sinn kommt zustande, wenn Racines Vers 244 (Iphig.)

Vous lisez de trop loin dans les secrets des Dieux.

wiedergegeben wird; „Ihr dringt zu tief in die Geheimnisse der Götter ein;" es entspricht doch dem Sinn, dass Achill dem Agamemnon Oberflächlichkeit und nicht das Gegenteil vorwirft; u. s. f.

Der ganzen Uebersetzung haftet etwas auffallend Schülerhaftes an; das zeigt sich nicht nur in der geschilderten Unfähigkeit, das richtige Mass der Anlehnung ans Original zu finden, sondern auch in vielen Einzelausdrücken: aus „Achille trop ardent (l'a peut-être offensé" — Iphig. 1508) wird das flache „der zu lebhafte Achill"; Worte, wie „die Ausschweifungen der Liebe" (les fureurs des amants. — Bajazet 687) oder „O Zurückkunft, die mich tötet" (Ah! retour qui me tue! — Mithr. 391) erinnern an die Benützung des Wörterbuchs; „prince" wird überall durch „Herr" übersetzt, auch an Stellen, wo dies gar nicht passt, „Madame" sogar durch „Madam." Es möge jetzt noch eine längere Probe aus der *Iphigenia* folgen, die das Gesagte im Zusammenhang verdeutlichen wird, die Verse 1638ff.:

. . . . Ah! Madame,
Sous quel astre cruel avez-vous mis au jour
Le malheureux objet d'une si tendre amour?
Mais que pouvez-vous faire en l'état où nous sommes?
Vous avez à combattre et les Dieux et les hommes.
Contre un peuple en fureur vous exposerez-vous?
N'allez point, dans un camp rebelle à votre époux,
Seule, à me retenir vainement obstinée,
Par des soldats peut-être indignement traînée,
Présenter, pour tout fruit d'un déplorable effort,
Un spectacle à mes yeux plus cruel que la mort.
Allez: laissez aux Grecs achever leur ouvrage,
Et quittez pour jamais un malheureux rivage.
Du bûcher qui m'attend, trop voisin de ces lieux
La flamme de trop près viendroit frapper vos yeux
Surtout, si vous m'aimez, par cette amour de mère,
Ne reprochez jamais mon trépas à mon père.

„O Madam, unter welchem grausamen Gestirne habt ihr den unglücklichen Gegenstand einer so zärtlichen Liebe geboren! Aber was könnt ihr unter den Umständen, unter welchen wir sind, thun? Götter und Menschen habt ihr zu bestreiten. Werdet ihr euch wieder ein wütendes Volk wagen? O lasset nicht, allein vergebens entschlossen mich zu erhalten, in einem gegen euren Gemahl aufrührerischen Lager, von Soldaten schimpflich gemißhandelt, meine Augen ein Schauspiel, grausamer als der Tod, den Erfolg eurer beweinenswürdigen Bemühungen erblicken. Geht, lasset die Griechen ihr Werk vollenden, und verlasset auf ewig diese unglückliche Gegend. Die Flamme des Scheiterhaufens würde so nahe dabey zu sehr euer mitleidiges Herz verwunden. Vor-

nehmlich, wenn ihr mich liebet, o so beschwere ich euch bei dieser mütterlichen Liebe, machet nie meines Todes wegen meinem Vater bittre Vorwürfe."

Selten erhebt sich die Sprache über dieses Niveau, fast nur in Einzelwendungen, wie „Roms größte Generale (!)"
(tout ce que Rome eut de chefs importants. — Mithr. 10),
aber doch auch in einzelnen ganzen Scenen, namentlich im II. und III. Akt der *Phädra*, die überhaupt am besten gelungen ist.

3. Die älteste (anonyme) Gesamtübersetzung.

Im Jahre 1776 erschienen zum erstenmal sämtliche dramatische Werke Racines von demselben, leider ungenannten und unbekannten Uebersetzer in deutsche Alexandriner übertragen, unter dem Titel:

Herrn Johann Racine | Theatralische Schriften | Aus dem Französischen übersetzt. | Erster (Zweyter) Theil. | (Vignette) Braunschweig | Im Verlage der Schröderschen Buchhandlung. | 1766.
16 Bl. + 544 S. und 704 S. + 3 Bl. 8°
(Expl. in Strassburg und Wolfenbüttel.)

Den ersten Band leitet eine Widmung an die Kurfürstin Marie Antonie von Braunschweig ein, dann folgt eine kurze Vorrede, ein zehn Seiten füllendes Druckfehlerverzeichnis für den ersten Band (für den zweiten ist ein solches auf den drei Blättern am Schluss angefügt), und eine Lebensbeschreibung Racines.

Die Arbeit wird in der Vorrede als eine „Frucht vieler missvergnügten Stunden" bezeichnet, während deren aber der Uebersetzer wenigstens das Elend seines Vaterlandes und sein eigenes hatte vergessen können. Frühere Uebersetzungen der meisten Stücke waren ihm bekannt; „ich habe aber geglaubt", fährt er fort, „dass es vielleicht nicht missfallen würde, sie von Einer und derselben Feder übersetzt zu lesen. Für die Thebais muss ich, wie der Verfasse res Originals um etwas mehr Nachsicht, als für die übrigen, bitten. Bey den Zänkern habe ich den Canzley-Stil der Franzosen beybehalten müssen, sonst wäre es keine Uebersetzung geblieben; es wäre eine Nachahmung geworden. Ich bin nicht so sehr von aller

Eigenliebe entfernet, dass es mir nicht ein ungemeines Vergnügen erwecken sollte, wenn mich verständige Leser mit ihrem Beyfall beehrten. Sollte mir aber diese Hofnung vergebens geschmeichelt haben, so werde ich der Welt wenigstens nicht mit weiteren Uebersetzungen beschwerlich fallen."

Jedem Stück ist die Uebersetzung von Racines Préface vorangeschickt, und am Schluss eine Reihe von Bemerkungen angefügt. Den II. Band beschliessen „Zwey Briefe, die Werke des Herrn Corneille und Racine betreffend." Der *Iphigenia* folgt ausserdem eine Vergleichung mit der „des Herrn Coras", der *Phädra* eine Vergleichung mit dem Hippolyt des Euripides und der Phädra des Seneca; hier findet der Uebersetzer, dass mehr Natur und Wohlstand in dem Französischen, mehr Ausgelassenheit und Laster in dem Lateinischen enthalten sei; endlich folgt der *Andromacha* eine Uebersetzung von Louis Racines Parallele zwischen der Heldin seines Vaters und der des Euripides.

Die im Ausdruck ziemlich freie Uebersetzung schliesst sich wenigstens an die Gedanken zuverlässig an; selten deckt sich der Inhalt einer oder mehrerer Verse nicht mit der entsprechenden Stelle des Originals. Dabei ist die Wiedergabe gewandter, wie bei der Mehrzahl der bisher besprochenen Einzelübersetzungen; Flickwörter kommen kaum, überflüssige Silben, wie in den Worten „jedennoch", „dieserwegen", nur selten vor; ebenso selten sind grammatisch unzulässige Formen, wie „entstande." Trotz alledem ist der künstlerische Fortschritt ganz unwesentlich; der Grad von Treue im Anschluss an die Vorlage, auf den der Uebersetzer Wert legt, zwingt ihn immerhin ziemlich häufig zu ungeschickten, plumpen Wendungen und Ausdrücken, wie

> Ach Tochter, du mußt gleich zu dem Barbaren r e n n e n.
> (Chère Antigone, allez, courez à ce barbare. — Théb. 575).

(hier hat übrigens auch der Reimzwang mitgewirkt); oder

> Wie? Da mein Unterthan, der seinen Fürsten schützet,
> Vom Porus angeführt, im wilden Treffen s c h w i t z e t . . . . .
> (Quoi? lorsque mes sujets, mourant dans une plaine,
> Sur les pas de Porus combattent pour leur reine . . . Alxdr. 667.)

Durchgehends steht vor Eigennamen der Artikel: „der Theseus", „der Nero"; dagegen ist jetzt das „Du" als Anredepronomen durchgeführt. Zahlreiche Regienotizen sind zugefügt, auf die Racine verzichtet hat.

Viel eigenartige, zwar nicht besonders tiefe Gedanken enthalten die Schlussworte: zur *Thébaïde* bemerkt der Uebersetzer, dass sie, wie überhaupt fast alle Stücke Racines, „eine gewisse Weichlichkeit" aufweise, „welche gar oft in das Frostige verfällt"; u. a. wird beanstandet, dass Polyneikes seinen Bruder in Gegenwart seiner Mutter zum Zweikampf fordere; Alexander sei „nicht gross genug für den Porus", und beide brächten, fast eben so wie Taxil, ihre beste Zeit bei den Frauen zu. Britannicus entwickelte in seinen Reden eine Welt und Menschenkenntnis, die bei seinen Jahren etwas Befremdendes habe; Junia kenne sich nach kurzem Aufenthalt am Hofe sofort viel zu gut aus. In der ***Bérénice*** werden die vielen unnötigen Ausrufe getadelt, während im ***Bajazet*** die Türkensitten etwas zu französisch sein sollen, u. s. f.

Als Stilprobe gebe ich die Verse 1103 ff. der ***Bérénice*** und ihre Uebersetzung:

Hé bien! régnez, cruel: contentez votre gloire:
Je ne dispute plus. J'attends, pour vous croire,
Que cette même bouche, après mille serments
D'une amour qui devoit unir tous nos moments,
Cette bouche, à mes yeux s'avouant infidèle,
M'ordonnât elle-même une absence éternelle.
Moi-même, j'ai voulu vous entendre en ce lieu.
Je n'écoute plus rien; et pour jamais, adieu.

Ja so regiere nur, befriedige die Ehre.
Ich wartete allein, daß ich es selber höre,
Daß eben dieser Mund, der sonst die Gluth gestand,
Sich jetzo vor mir selbst der Untreu überließe,
Und mich auf immerdar ihn zu verlassen hieße.
Ich selber hört es hier, daß jetzt mein Unglück voll.
Nun hör ich weiter nichts. Auf ewig lebe wohl!

Die zwei Briefe am Schluss des zweiten Bandes treten warm für Racine ein gegenüber dem Vorwurf eines übertriebenen Verehrers des Altertums und seiner Dichter; dieser müsse die Alten wenig gelesen haben; zugegeben wird, dass das von

den Alten Entlehnte nicht Racines bestes sei, aber energisch bestritten, dass seine Tragödien „keinen rührenden Charakter, keine glückliche Entwickelung, keine Genauigkeit“ aufwiesen; sie alle werden einzeln durchgegangen, und überall werden spöttische Vermutungen aufgestellt über das, was dem Tadler dennoch fehlen möge; bei der *Iphigenia* kommt der Einfall jenes „witzigen Kopfes von Valenciennes“ wieder zu Ehren, den wir schon durch Bodmer kennen gelernt haben; oder es wird gefragt: „Warum kömmt Berenize nicht vor dem Ende des Stücks wieder in ihrem Lande an? Der Zuschauer, der sie nicht abreisen sieht, fürchtet immer, dass ihr ein Unglück unter Weges begegne. Andromache sagt uns nicht, ob ihr Sohn zu Troja in die Schule gegangen. Vielleicht war er noch zu jung. Sie hätte sich mit Pyrrhus sollen dreymal ordentlich aufbieten lassen, es ist kein Wunder, dass die Heyrath unglücklich gewesen . . .“ u. s. f.

Im zweiten Brief wird dann der innere Wert von Racines künstlerischen Grundsätzen gegen eine Anzahl törichter Vorwürfe verteidigt, vor allem immer wieder die Behauptung zurückgewiesen, dass Corneilles Bedeutung so unendlich viel grösser sei; dieser Gedanke war übrigens in den kritischen Anmerkungen am Schluss der einzelnen Stücke schon sehr häufig anzutreffen.

4. Eschenburgs Esther.

In den Hamburger *Unterhaltungen Dritten Bandes Zweytes Stück* vom Februar 1867 (Hamburg, gedruckt und verlegt bei M. C. Bock) erschien eine anonyme Uebersetzung der *Esther**), als deren Verfasser das Verzeichnis anonymer Schriften in Hamberger-Meusels *Gelehrtem Teutschland* (4. Aufl. II. 81) den ersten Herausgeber der *Unterhaltungen*, Eschenburg, angiebt.

JOH. JOACHIM ESCHENBURG ist geboren zu Hamburg am 7. Dezember 1743 als Sohn eines angesehenen, aus Lübeck stammenden Kaufmanns, besuchte das Johanneum und gab schon 1761 in Prima eine Wochenschrift *der Primaner* heraus.

*) Esther, | ein Trauerspiel | des | älteren Racine.

Ostern 1764 bezog er die Universität Leipzig, wo er u. a. bei Gellert hörte und bekannt wurde mit Weisse, Michaelis und andern. 1764 erhielt er seine erste Anstellung an der Göttinger Bibliothek, im gleichen Jahre durch Protektion des Abts Jerusalem eine solche als Hofmeister am Herzoglichen Carolinum in Braunschweig; hierbei lag ihm die Oberaufsicht über Censur und Redaktion des Braunschweiger Gelehrtenmagazins ob. 1773 wurde er Professor und erhielt vier Jahre später Zachariäs Stelle; er las über Theorie und Litteratur der schönen Redekünste, Archäologie, Mythologie und Kunstgeschichte, über klassische Schriftsteller, Bücherkunde und philosophische, besonders logische Vorkenntnisse. 1786 wurde er Braunschweigischer Hofrat, bald darauf Direktor des braunschweigischen Intelligenzwesens und in der Folgezeit mit ehrenden Auszeichnungen der verschiedensten wissenschaftlichen Gesellschaften und Akademien geradezu überschüttet. Am 29. Februar 1820 starb er.

Eschenburg übersetzte unter anderm englische Aesthetiker, ferner Voltaires *Zaïre*, und vor allem verdanken wir ihm ja die erste vollständige Shakespeare-Uebersetzung; sein Hauptverdienst aber, da ihm leider frische Originalität wie jedes Feuer der Phantasie völlig fehlten, liegt auf dem Gebiet des Sammelns und Ordnens vorhandener Litteraturschätze.

Von den Hamburger *Unterhaltungen* gab Eschenburg nur die ersten vier Bände heraus; ausser der ***Esther*** lieferte er dafür eine Uebersetzung von Quinaults ***Armida*** (II. Bd.)

Der Uebersetzung geht eine „Erinnerung des Uebersetzers“ voraus, in der er zunächst ausführt, dass Racine keine Lobredner mehr nötig habe; es komme lediglich auf den Wert seiner Uebersetzung an; „den mag aber der Leser entscheiden. Ich selbst sehe noch eine Menge von Unvollkommenheiten, die meiner Feile entgangen sind, oder besser zu reden, zu deren Ausbesserung meine Feile zu stumpf ist. Wird man Nachsicht gegen mich haben? Wird man uns die Schwierigkeiten und die Mühe der Uebersetzung so hoch anrechnen, als ich sie bey diesem Versuche habe kennen gelernt?

Tis true, Composing is the nobler Part,
But good Translation is no easy Art.
For tho' Materials have long since been found,
Yet both your Fancy, and your Hands are bound.
And by improving what was writ before,
Invention labours less, but Judgement more.
The Earl of Roscommon.“

Wie die Reihe der besprochenen, meist so wertlosen Uebersetzungen mit der erfreulichen Erscheinung von Bressands *Athalia* begonnen hat, so bildet Eschenburgs *Esther* nun den Schluss als eine Arbeit, die hoch über den vorangegangenen steht und billig unser Interesse mehr wie diese in Anspruch nimmt. Sie lässt, im Gegensatz zu Hudemanns hoffnungslosen Produkten erkennen, wie wunderbar sich die Sprache unter dem Einfluss der Klopstock und Schlegel entwickelt hatte; von dem bei Eschenburgs Vorgängern ganz allgemein üblichen, gewaltsam ungelenken Einzwängen in Vers und Reim merkt man bei ihm fast nur noch ganz abgeschwächte Nachwirkungen. Seine Sprache ist durchaus vornehm, die Verse gewandt, und frei von Flickwörtern, von anspruchsvollen und doch nichtssagenden Wendungen, sowie von den andern bekannten Hilfsmitteln verlegenen Unvermögens. Dabei ist der Anschluss an die Vorlage ziemlich gewissenhaft. Eine Hauptschwierigkeit war für alle früheren Uebersetzer beispielsweise die Verlegung des Satzanfanges ins Versinnere gewesen: auch damit hat sich Eschenburg gut abgefunden. Ich gebe als Probe der Uebersetzung die Verse 1045 ff.:

Ces Juifs, dont vous voulez délivrer la nature,
Que vous croyez, Seigneur, le rebut des humains,
D'une riche contrée autrefois souverains,
Pendant qu'ils n'adoroient que le Dieu de leurs pères,
Ont vu bénir le cours de leurs destins prospères.
Ce Dieu, maître absolu de la terre et des cieux
N'est point tel que l'erreur le figure à vos yeux.
L'Éternel est son nom. Le monde est son ouvrage;
Il entend les soupirs de l'humble qu'on outrage,
Juge tous les mortels avec d'égales lois
Et du haut de son trône interroge les rois.

Dieß Volk, Herr, das dein Mund der Erde Scheusal nennt,
Besaß ein reiches Land, voll Fülle, voller Segen,
Da wandelten sie noch in ihres Gottes Wegen,
Und all ihr Thun war Glück. Gott, der den Weltkreis lenkt,
Ist nicht ein solcher Gott, wie ihn der Irrthum denkt.
Sein Nam' ist Ewiger; er ließ die Welt entstehen,
Er sieht des Armen Noth, hört des Bedrückten Flehen,
Bey ihm spricht Ein Gesetz für alle Straf und Lohn,
Er richtet Könige der Welt vor seinem Thron.

Das Beispiel ist bezeichnend für den Ton der ganzen Uebertragung; immer atmen Eschenburgs Verse diese innige Würde und feierliche Getragenheit; als ganz vereinzelter Verstoss kann hervorgehoben werden, dass er als Reim auf „gewöhnen" einmal „bähnen" statt „bahnen" setzt.

Die Chöre sind freier übertragen, wie gleich am Anfang des ersten gezeigt werden kann:

„Weß ist die Stimme, die ich höre?" —
„Ihr Laut ist sanft, ihr Ruf ist Leben;
Es ist die Königinn."
„Eilt Schwestern mit uns hin,
Es ist die Königinn:
Wir wollen sie folgsam umgeben."

(„Ma soeur, quelle voix nous appelle?" —
„J'en reconnois les agréables sons.
C'est la Reine" —
„Courons, mes sœurs, obéissons:
La Reine nous appelle:
Allons, rangeons-nous auprès d'elle. — 115 ff.)

Der Chor am Ende des I. Akts (Vers 316 ff.) ist vielleicht etwas zu schroff im Ausdruck:

Der Mörder kennet kein Erbarmen;
Er würgt, des Mitleids unbewußt,
Den Säugling an der Mutter Brust,
Den Sohn in seines Vaters Armen.
Da liegen sie; wild hieb das Schwert sie nieder,
Gehäufte Leichname, zerstückte Glieder,
Und sehen nie das Grab.
Gott! schau auf deine Söhne nieder,
Die man zum Raub den Tigern gab.

(Quel carnage de toutes parts!
On égorge à la fois les enfants, les vieillards,

Et la sœur et le frère,
Et la fille et la mère,
Le fils dans le bras de son père.
Que de corps entassés! que de membres épars,
Privés de sépultures!
Grand Dieu! tes saints sont la pâture
Des tigres et des léopards. — 316 ff.)

aber die meisten andern Chöre sind von ergreifender Schlichtheit und hohem poetischem Wert; so klingt der Schlusschor, ganz dem Original nachempfunden, in die würdig einfachen Verse aus:

Laßt uns Jehovahs Namen ehren!
Das Lied von seiner Herrlichkeit
Soll länger als die Zeiten währen,
Und länger als die Ewigkeit!
(Que son nom soit béni; que son nom soit chanté.
Que l'on célèbre ses ouvrages
Au delà des temps et des âges,
Au delà de l'éternité!)

Jahrzehnte nach Gottscheds Tod haben Fr. Schlegel, und vor allem kein Geringerer als Schiller, sich an der Uebersetzung französischer Trauerspiele versucht; Michael Bernays*) hat über diese Tätigkeit die Sätze geschrieben: „Racine . . . . bleibt, seinem innersten Wesen und seiner Kunstweise nach, unübertragbar wie Vergil. Vielleicht wäre im Deutschen eine glückliche Annäherung möglich an den Stil der Athalie, dessen ungesucht majestätische Würde mit der Erhabenheit der altbiblischen Poesie in eine natürliche Berührung tritt. Aber mit fruchtloser Qual würde ein künstlerisch gestimmter Uebersetzer sich abmühen, den Stil der weltlichen Dramen bei ihrer Einkleidung ins Deutsche festzuhalten. Denn hier vereinigt Racine die abgeschliffene Feinheit eines einseitig, ja eigensinnig ausgebildeten Gesellschaftstones und eine kunstvolle Einfachheit, die zuweilen von der Prosa nicht fern abzuliegen scheint, mit logischer Schärfe des Ausdrucks und zugleich

*) Schriften zur Kritik und Litteraturgeschichte. I. Stuttgart 1895.

mit zarten lyrischen Anklängen einer halb verhüllten Empfindung, die dann häufig genug zurückgedrängt werden von den mächtigen Lauten gewaltsam hervorbrechender Leidenschaften. Für die nur ihm verliehenen Gaben, die er in der Sprache jedes andern Volkes und Zeitalters notwendig einbüsst, muss der Uebersetzer ihm etwas Gewichtiges zum Tausch anbieten." Und nur Schiller war es nach Bernays' Ansicht, der aufwiegend „Gewichtiges zum Tausch anbieten" konnte; dass alle früheren — auch der junge Bressand und Eschenburg dürfen in diesem Zusammenhang nicht entfernt als Ausnahmen angesprochen werden — annähernd Gleichwertiges nicht zu bieten hatten, hat unsere Betrachtung erwiesen.

Schon wiederholt sind wir der Gestalt Joh. Elias Schlegels begegnet; er bildete den geistigen Mittelpunkt einer tieferen, ernsteren Strömung, die sich bald nach Beendigung der Kämpfe mit den Schweizern gegen Gottsched geltend machte. In verschiedenen aesthetisch-kritischen Fragen, so auch besonders inbetreff der Wertschätzung Shakespeares, war ihre Meinung grundsätzlich auseinandergegangen. In unserm Fall sind die Differenzen ihres aesthetischen Urteils insoweit wichtig, als sie uns ein Bild davon bieten können, in welcher Weise das französierende Alexandrinerdrama sich überlebte. Für Gottsched galten in erster Linie Boileaus Regeln, und nur die Regeln; darüber hinaus kam er keinen Schritt; Schlegel dagegen hat wohl als erster auf die Pflege der jedem Volke allein eigentümlichen Geschmacksrichtung Wert gelegt; sie müssten die Dichter achten, schonen und pflegen, aber nicht unterdrücken. Der Alexandriner schnürte aber als drückende Fessel erbarmungslos die Entfaltung jedes Keims deutsch-individueller Dichtung zusammen; einige beliebig gewählte und zusamengestellte Betrachtungen sind schon imstande, zu illustrieren, wie diese Fessel erst langsam und zögernd, aber unaufhaltsam, mit einem wachsenden Grad von bewusster Absichtlichkeit abgestreift wurde. Schon aus Ackermanns Spielplan, als dieser zu Ende der fünfziger Jahre Gellerts und Lessings erste Stücke nach Frankfurt brachte, lässt sich ersehen, dass von den Franzosen nur noch Molière die Bühne eigentlich beherrschte und diese

Herrschaft schon mit Shakespeare teilen musste. Das bekannte, von Ekhofs Hand erhaltene Verzeichnis von Vorstellungen der Jahre 1772—78,*) in denen er in Weimar, Gotha, Leipzig mitwirkte, enthält keine einzige Racine-Uebersetzung mehr und nur Corneilles *Rodogune* in einmaliger Aufführung. Endlich, wie niedrig unsre Uebersetzungen keine zwei Jahrzehnte nach Gottscheds Tod eingeschätzt wurden, beweist ein Brief Schillers **) an den Mannheimer Intendanten, worin er am 24. August 1784 die Hoffnung ausspricht, „der Teutschen Bühne mit der Zeit durch Versezung der klassischen Stücke Corneilles, Racines, Crébillons und Voltaires auf unsern Boden eine wichtige Eroberung zu verschaffen;“ alles frühere also, ob er nun einiges kannte oder nicht, galt ihm für nicht mehr als nicht vorhanden.

Schlegel starb jung 1749; aber wenige Jahre später kam Klopstock, und es kam Lessing; unser grösster Kritiker hätte uns aber seine *Hamburgische Dramaturgie* nicht schenken können, hätte nicht Gottsched durch die Zucht der französischen Regeln das allzutief in Schmutz und Liederlichkeit versunkene Drama für jene neue, zu lichten Höhen führende Entwicklung fähig gemacht.

---

*) Litzmanns Theatergeschichtl. Forschungen. IX: Hodermann, Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775—79. Nach den Quellen, Hamburg und Leipzig, 1894.

**) Bernays, Schriften . . I. S. 242.



Litteratur.

Gödeke, Grundriss. — Jöcher (Adelung-Rotermund) Allg. Gelehrten-Lexikon. — (Hamberger-) Meusel, Das gelehrte Teutschland. Jördens, Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten. — Koberstein, Grundriss der Geschichte der deutschen Nationallitteratur. — Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung. — Allgemeine Deutsche Biographie.

Schriften Gottscheds: Vernünftige Tadlerinnen. — Kritische Beiträge. — Deutsche Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet. — Nöthiger Vorrat zur Geschichte der Deutschen Dramatischen Dichtkunst. I. Leipzig 1757. II. 1765. 8°

G. Ch. Freieslebens Kleine Nachlese (zum Nöth. Vorrath.) Leipzig 1760. 8°

Schauspiele, welche auf der von Sr. Königl. Majestät in Preussen und Ihrer Hochfürstl. Durchlaucht zu Braunschweig und Lüneburg privilegierten Schönemannischen Schaubühne aufgeführet werden. (VI Bde. Braunschweig u. Leipzig) und: Neue Sammlung von Schauspielen herausgegeben von Joh. Frdr. Schönemann. I. Hamburg 1754.

Die Deutsche Schaubühne zu Wienn, nach alten und neuen Mustern. Wienn 1749—60. VIII. 8°

Deutsche Schauspiele welche in Wien auf dem K. K. Hof-Theater aufgeführet worden. Wien 1750. 8°

Staats und Gelehrte Zeitung des Hollsteinischen unpartheyischen Correspondenten. Schiffbeck 1721. (Nr. XLII vom 19. Septbr.)

Frankfurter Gelehrte Zeitung 1736 (Nr. XV vom 24. August.)

Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens IV. Frankfurt u. Leipzig 1754.

Ad. Gottfr. Uhlich. Vermischte Neueste Briefe. II Bde. Frankfurt u. Leipzig 1756. 8°

Joh. Frdr. Loewens Schriften. IV: Geschichte des Deutschen Theaters. Hamburg 1766.

Chn. Heinr. Schmid. Chronologie des deutschen Theaters. 1755.

M. le Baron de Bielfeld. Progrès des Allemands . . . Leide 1767. II.

J. F. Schütze. Hamburgische Theatergeschichte. Hamburg 1794.

Prutz. Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters. Berlin 1847.

Ed. Devrient. Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Leipzig 1848—74.

Dr. E. C. Hagen. Geschichte des Theaters in Preussen. Königsberg 1854.
Feodor Wehl. Hamburger Litteraturleben im 18. Jahrhundert. Leipzig 1856.
Ad. Glaser. Gesch. des Theaters zu Braunschweig. Braunschweig. 1861.
H. M. Schletterer. D. deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit. Augsburg 1863.
F. E. Hysel. D. Theater in Nürnberg von 1612—1863. Nürnberg 1863.
J. J. Honegger. Kritische Geschichte d. französischen Kultureinflüsse in d. letzten Jahrhunderten. Berlin 1875.
H. Müller. Chronik d. königlichen Hoftheaters zu Hannover. Hannover 1876.
F. J. Frhr. v. Reden-Esbeck. Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Leipzig 1881.
E. Mentzel. Geschichte d. Schauspielkunst in Frankfurt a. M. Frankfurt a. M. 1882.
C. Heine. D. Schauspiel d. deutschen Wanderbühne vor Gottsched. Halle a. S. 1889.
J. J. Merlo. Zur Geschichte d. Kölner Theaters im 18. u. 19. Jahrhundert. (In „Annalen d. historischen Vereins für d. Niederrhein, insbesondere die alte Erzdiözese Köln.“ 50. Heft. Köln 1890.)
K. Trautmann. Deutsche Schauspiele am bayerischen Hofe. (Im dritten „Jahrbuch für Münchener Geschichte,“ Bamberg 1889.)
K. Th. Gaedertz. Archivalische Nachrichten über d. Theaterzustände von Hildesheim, Lübeck, Lüneburg im 16. u. 17. Jahrhundert. Bremen 1888. 8°.
Litzmann. Theatergeschichtliche Forschungen. IX: R. Hodermann Geschichte d. Gothaischen Hoftheaters von 1775—79. Hamburg u. Leipzig 1894. XI: H. Devrient. Joh. Frdr. Schönemann u. seine Schauspielgesellschaft. 1895.
Rob. Prölss. Kurzgefasste Geschichte d. deutschen Schauspielkunst von den Anfängen bis 1850 nach den Ergebnissen der heutigen Forschung. Leipzig 1900.

Zu den einzelnen Uebersetzern.

Bressand.

Gottsched. Neuer Büchersaal IV. 1747.
Dr. A. Peucer. Die Hamburger Oper von 1678 bis 1728. (Im II. Jahrgang von Aug. Lehwalds „Allgemeiner Theaterrevue.“ Stuttgart u. Tübingen 1836.)
E. O. Lindner. Die erste stehende deutsche Oper. Berlin 1855.
Fr. Chrysander. Jahrbücher für musikalische Wissenschaften. I. Leipzig 1863.
K. Brandes. D. ehemalige fürstliche Lustschloss Salzdahlum und seine Ueberreste. Wolfenbüttel 1880.
A. D. Biogr. XLVII. (Dr. P. Zimmermann.)

Schelhammer.

Joh. Meissner. (Verzeichnis alter Komödien im Anschluss an seinen Artikel im Shakespeare-Jahrbuch XIX. S. 140 ff.)

Virorum Clarissimorum ad Guntherum Christ. Schelhammerum Epistolae Selectiores, Rem Litterariam, Philosophiam Naturalem ac Medicinam potissimum spectantes. Recensuit simulque Vitam Schelhammeri, cum indice scriptorum eius tam editorum, quam praelo destinatorum & promissorum, quorum occasione simul controversiae, quae illi cum J. C. Sturmio & B. Ramazzoni obtigere, breviter enarrantur, variaque Eruditorum de iis iudicia inserentur, una cum Programmate Celeb. J. B. Maii invitatorio praemisit Christianus Stephanus Scheffelius, Medicinae D. & adhuc Practicus Vismariensis, iam vero designatus Professor Ordinarius Regius in Academia Gryphiswaldensi. Vismariae et Sundii, 1727. Impensis Samuel. Gottlieb. Lochmanni. — XVI + 387 + XXXVII S. 8⁰

Jöcher IV. 241.

Dr. Joh. Günther. Lebensskizzen der Professoren d. Universität Jena seit 1558 bis 1858. Jena 1858. (S. 124.)

Dr. ph. Hans Schröder. Lexikon d. Hamburger Schriftsteller bis zur Gegenwart. Hamburg (1851—1883. VIII. 8⁰) — Bd. VI. S. 501 ff.

Dr. Aug. Hirsch. Biogr. Lexikon d. hervorragendsten Aerzte aller Zeiten und Völker (VI. 8⁰ Wien und Leipzig 1887.) — Bd. V. S. 214.

Dissel. Ph. von Zesen und die deutsch gesinnete Genossenschaft. (Osterprogramm des Wilhelms-Gymnasiums. Hamburg 1890.

Der hochpreiswürdigen deutschgesinneten Genossenschaft Erster zwo Zünfte, nähmlich der Rosen- und Liljenzunft, sämtlicher Zunftgenossen Zunft-Tauf: und Geschlächts-Nahmen samt ihren Zunftzeichen und Zunftsprüchen, kürtzlich verfasst und im itzt-lauffenden 1676 jahre nach der Heilgebuhrt, nach Stiftung aber hochgemeldter Genossenschaft im 33, zu lichte gegeben, in derselben Gebuhrts-Stadt Hamburg, aus Arnold Lichtensteins Buchdrukkerei.

A. D. Biogr. XXX. S. 755. (Pagel.)

Chrysander I. 258.

S. C. Lehm. Teutschlands galante Poetinnen. Frankfurt a. M. 1715 (S. 181.)

Jöcher I. 2064.

Gottsched.

(Ausser seinen eigenen, oben angeführten Schriften und den von ihm geleiteten Zeitschriften.)

Niedersächsische Nachrichten von Gelehrten neuen Sachen auf das Jahr 1735. Hamburg 1735 (ebenso 1736.)

Frankfurter Gelehrte-Zeitung 1741. Nr. L.

Bodmer. Critische Betrachtungen und freye Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung d. deutschen Schaubühne. Mit einer Zuschrift an die Frau Neuberin. (Vignette) Bern, 1743.

Th. W. H. Danzel. Gottsched und seine Zeit. Leipzig 1848.

Netoliczka. Schäferdichtung und Poetik im 18. Jahrhundert. (In de Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte II. 1 ff.)

Joh. Crüger. Joh. Christoph Gottsched und die Schweizer J. J. Bodme und J. J. Breitinger. Berlin und Stuttgart (Bd. 33 von Kürschner Deutscher National-Bibliothek.)

Joh. Jak. Bodmer. Denkschrift zum 200. Geburtstag (19. Juli 1898) Zürich 1900. (Louis P. Betz.)

E. Reichel. Verschiedene Schriften über Gottsched.

Pantke.

Rotermund (Jöcher-Adelung.)

Schütze. Hamburgische Theatergeschichte.

Gottsched. Anmutige Gelehrsamkeit. 1754, S. 149.

Müller. Theater in Hannover.

v. Reden-Esbeck (Neuberin).

Witter.

Frankfurter Gelehrte Zeitung 1736 (XXIII) und 1738 (XXXIV).

Gottsched. Anmutige Gelehrsamkeit VI. 1756 (Januarheft, S. 73.)

Schlenther. Ein Strassburger Vorspiel der Neuberin (Archiv für Litteratur-Geschichte X. 450 ff.)

Riedel. Die Schönemannische Schaubühne in Lüneburg und ihre Mitglieder. (In „7., 8. und 9. Jahresbericht d. Museumsvereins für d. Fürstentum Lüneburg. 1884—1886.“ Lüneburg 1886.)

Bröstedt.

Frankfurter Gelehrte Zeitung 1746 (CI.)

Hamburgische Berichte von den neuesten Gelehrten Sachen. XVI Hamburg 1748. Nr. 8.

Briefwechsel d. Gelehrten 1751. S. 276.

Jöcher.

Pütter. Göttinger Gelehrten-Lexikon I. 75.

Repetitorium zum Braunschweigisch-Lüneburgischen Gelehrten-Lexiko (handschriftlich) aufgenommen von U. T. O. Manecke. (Nach Mi teilung von Herrn Dr. Görges in Lüneburg.)

von Stüven.

Schröder VII. 340.

Ferd. Heitmüller. Hamburgische Dramatiker zur Zeit Gottscheds u ihre Beziehungen zu ihm. Ein Beitrag zur Gesch. d. Theaters u Dramas im 18. Jahrhundert. Jenaer Diss. (Wandsbeck) 1890.

Misler.

F. W. Strieder. Grundlage zu einer hessischen Gelehrten und Schri stellergeschichte seit d. Reformation bis auf gegenwärtige Zeit Göttingen, Cassel, Marburg 1781—1802. XVI. 8°

Hudemann.

'eutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften, herausgegeben vom Herrn Geheimdenrath Klotz. I. (I—4) Halle 1768. — 3. Stück, (S. 182 ff.)

.llgemeine Deutsche Bibliothek. XII. 1770.

arthey. Die Mitarbeiter an Fr. Nicolais Deutscher Bibliothek. Berlin 1842.

chröder III. 385.

Eschenburg.

chröder II. 204.

. D. Biogr.

